V

ARTA

REDACȚIA
Str. Constantin Mille 5*7*9, telefon 1351.36, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici. Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

COPERTA:
Geta Brătescu
CORECTOR
Ingrid Georgescu
PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti
FOTOGRAFII
7 i Lupu,
Stăcescu, La jos,
Cartojan

36
37
L image
Rhétorique de l’image
Geta Brătescu
d
Esquisse d’un plan de développement
Sergiu Dinculescu, Theodor Moraru, Georgeta Pusztai
Ghiță Popescu
Confrontations internationales. Cimaises
Roland Banhes
Anca Arghìr
Paul Consxannn
Gheorghe Ghițescu
'   la toate
*   tali și la
t .·- alea Vie-
r- < ? I
COUVERTURE:
Geta Brătescu
>■ nstituții: iei 102 —
e:lei180 — 6 luni.
- < , ■   départe-
Bucarest, ’Urf' · · Г I fit# W I -WUț I 0. 2001.
Telex 011631.
Prix de l’abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).
ЛАБОРАТОРИЯ
РИСУНОК
АТЕЛЬЕ
27
28
30
40541
TIPARUL:
«ARTA GRAFICA», CALI 133-135, bucurtfU, Rontlnl»
UI 15
СООБЩИЛ ШЯ
36
37
Изображения
Реторика изображения
Джета Брэтеску
Набросок плана развития
Серджиу Дннкулеску, Теодор Морару,
Джорджета Пуиітай
Гнца Попеску
Международные соревновании. Панно
Ролан Бартес
Анка Аргнр
Пауль Константин
11Л ОБЛОЖЕН

Lumea imaginii, în societatea contemporană, este alcătuită dintr-o
diversitate de forme, tehnici de producție și difuzare; această
diversitate funcționează, însă, obiectiv, într-o ordine integrativă,

care, din punctul de vedere al culturii, se cere a fi considerată, global, ca sistem al producției și comunicației imagistice. Sfera imaginii, așadar, poate fi descrisă în termenii unui spațiu neomogen, discontinuu, dar articulat; zonele sale, diferențiate, relativ autonome, constituie o familie ecologică. Delimitările, structurile specifice, ca și funcțiile comune își dezvăluie caracterul obiectiv și sensul doar în această perspectivă a raporturilor ecologice, deschisă, în istoria civilizației, la un anumit moment al procesului genetic. înțelegerea identității și particularității fiecărei categorii imagistice nu este posibilă fără înțelegerea sistemului imaginii ca totalitate; procesele interne și istoria fiecărui domeniu, problematica lor ideologică și teoretică, nu pot fi disociate de procesele generale ale producției și comunicării imagistice, de problematica generală a imaginii în calitatea ei generică – definită prin grade sau conținuturi variabile de iconicitate și abstractivitate.
Dacă pînă la apariția fotografiei istoria culturii imagistice s-a desfășurat în cadrul uneia și aceleiași tehnici fundamentale de producție – tipul artistic (artizanal), sfera imaginii fiind, din acest punct de vedere, un spațiu omogen, odată cu inventarea și dezvoltarea mijloacelor– optico-mecanice, iar apoi electronice – de producție și comunicare, se naște o situație esențialmente nouă, o diversificare genetică privind natura și funcțiile imaginii, locul ei în relația obiect/imagine/concept, în balanța generală a cunoașterii și comunicării a ideologicului și teoreticului.
Marcînd hotarul a două mari, radical deosebite perioade istorice în cultura imaginii, instaurarea noilor tehnici generează nu numai o nouă clasă de produse, dar o nouă diviziune socială, i.e. o redistribuire, o reorganizare a funcțiilor culturale ale activității creatoare de imagini. Atare schimbare nu a însemnat nici dispariția vechiului mod de producție-arti-zanal, guvernat de principiile calității și unicității, nici o simplă juxtapunere a noului mod de producție în care imaginea, prin condiția multiplicității, acționează ca agent al comunicației de masă. De-a lungul unui proces evolutiv (istoria culturii imagistice în curs de a se face nu e decît faza lui cea mai recentă) se stabilesc raporturi de interacțiune din care rezultă modificări în condiția de existență a imaginii artistice – de tip artizanal și, consecutiv, în liniile dezvoltării sale; se constituie un nou echilibru și o nouă ordine în lumea mai vastă, mai bogată: expansiunea modernă a sferei imagistice nu este numai extensiune, ci și intensiune. Astfel, în perspectivă ecologică și în lumina ideii de complementaritate–principiu explicativ de largă aplicație, diversitatea fenomenelor imaginii devine inteligibilă, ca raționalitate, și conceptul diversității poate dobîndi valoare operațională. Este important și de cel mai acut interes din unghi de vedere teoretic marxist faptul că istoria practicii imagistice din ultimii 150 de ani limpezește, amplifică și precizează conceptul istoricității imaginii. Demonstrează anume că această istoricitate nu e reductibilă la sfera gustului, la schimbările socialmente determinate – și secundar determinante – ale gustului; anume această perioadă a fost aceea care a pus în evidență nu numai istoricitatea modurilor fundamentale de producție imagistică, ci și faptul că producția este forța motrice a dezvoltării culturii imagistice; creativitatea, apariția unor noi tipuri–forțe, tehnici – de producție reprezintă factorul revoluționar al mișcării istorice a imaginii.
Redefinirea modernă a sistemului imaginii, noua distribuție a funcțiilor ei sociale se desfășoară prin medierea limbajelor aduse în stare activă de noile instrumente productive. Nu se pot despărți,

desigur, aceste momente genetice de condițiile social-istorice. însăși posibilitatea apariției lor, la un moment dat, este solidară, în cadrul unor raporturi complexe, cu procesul istoric de ansamblu al dezvoltării societății. Este relevantă, de altfel, concomitența transformărilor sferei imaginii cu transformările revoluționare social-politice, cu prima și a doua revoluție industrială, cu revoluția științifică și epistemologică a epocii contemporane, cu dezvoltarea demografică etc. în fond, structurile imagistice noi intră în funcție, iar cele vechi se reorganizează sub presiunea necesității inexorabile, vitale, de a coda și fixa, în ceea ce s-a numit « text» cultural situații noi ale umanului. Limbajele, ivite pe anumite trepte istorice—calificate structural prin ceea ce Mc Luhan numește « mesajul mediului» — sînt « angajate» istoric. Altfel spus o situație umană nouă determină constitutiv imaginea ca punct de vedere nou asupra problemelor omului. Și dacă poate fi adevărat ce spune Bachelard « imaginile sînt mai puternice decît înseși obiectele», aceasta nu înseamnă decît a recunoaște universalitatea imaginii — A. M.
putere a clarității în percepția realului și intelecția lumii.

GH. fi bronz
Portre derie, Putna
CH, /NCHfi Portret de ieme e, bronz
este rezultatul FRANCASTE!.
Portret; M<ne de Mangop, broderie, 1476, Muzeul Mínátúrii Putrii
lorlretul este opere clvlllzaflllor evoluate deoarece unei medlfajll de ordin superior. GALIENNE
ORTFETUL IMAGINE Șl STIL

4
1
\
K
K
K
K
Ж
K
K
K Ж
K
K
K
K
K
K

к
K
Cap do apostol, frescă (detaliu), secolul XV, Mlnlstlrcft voronct
TH. PAUADY; Autoportret, ulei, CoL Zambacclan (p, 11)
Ж»

к Λ \
и « IA 1 . v
Portretul logofătului Tăutu, frescă (detaliu din tabloul votlv), secolul XV, Mtnăstlrca Băllnoștl

Ilustrațiile numerotate:

1. MANOLE ZUGRAVII, DINU |l ANGHEL: Jupîmța Elena, frescă (detaliu), 1810, Biserica din Căzi-пецьVIIcea
2. Elena Borănescu, frescă (detaliu), 1819, Biserica din Po|ogi'V1lcea
3. ION BITZAN: Portret de țărancă din Făgăraș. ulei. 1957
4. Portret de ctitor, frescă. 1819. Biserica din Po|ogl-V1lcea
5. PÂRVU MU TU: Portret de copil din lamilla boierilor Cantacuilnl* frescă (detaliu din tabloul votiv). Biserica din Fllipeștil de Pădure — Prahova
6. 8RAOUȚ COVAUU: Portret, ulei

10

4

Adormirea Maicii Domnului, broderie (detaliu), 1510, Muaeul Mînistiril Putna

CONSTANTIN țl DUMITRU ZUGRAVU; Nicolao Sáftoiu ți Nîcolae Hoțea cu soțiile Maria țl Hinca, tempera pe lemn (detalii), 1847, Biserica de lemn dm Lelețti'Gorj

fc¡ rstorìa necesității sociale de artă» por-xrezul apaпe si se dezvoltă ca imagine a ra-□orruluí d mire om și lume. Această fundamenta. !ã funcțe —cu statut ideologic — pe care se întemeiază practica portretului exprimă, Гη același timp, variabilitatea istorică a conceptelor plastice despre figurarea persoanei, corelativ cu orientarea ideologică a comenzii socale: fluctuația ìor a marcat mereu mo-r’.fcăn ale structurii sociale și ale conștiinței despre situația omului în univers. în sfera anei românești se poate constata o pariicu-■iar.tate manifestată pe fondul unei derivații de cultură bizantină: portretul reia, în contexte socîo-cul turale diferite, trăsăturile de stil ale imaginii votive — o fuziune de senzual și serafic, o solemnitate și o profunzime caracteristice pentru concepția autohtonă asupra omului și a trecerii sale prin lume. Alegînd exemplare semnificative dintr-un anume punct de vedere asupra stilului, am alcătuit un muzeu imaginar al portretului, ipoteză de lucru pentru o necesară istorie a ideii de om în cultura româna. în atare perspectivă, portretul ne apare drept componentă esențială a unui sistem de referință al culturii în întregul ei; theoria imaginilor astfel constituită atestă puterea configuratoare de stil și relevanța portretului cît privește problema generală a valorilor calității, cunoașterea și evaluarea umanului. Reunind specii diverse ale practicii artistice — indistinct pictură, sculptură, broderie, opere ale artei vechi și moderne, rustice și urbane — am fost conduși de corespondențe și analogii spre conturarea unor vaste unități sau structuri colective ale stilului. Tot ceea ce marchează diversitatea vie, reală, a artei, își păstrează locul și importanța, dar ni s-a părut de o acută elocvență faptul că

varietatea specifică poate fi ordonată în categorii supraspecifice, în sisteme formale stabile, cu o istorie evolutivă comună, caracterizante pentru această arie de cultură.
în portret, arta română atinge valori maxime ale stilului; acţionează aici un proces ineluctabil şi clar de concentrare a vieţii în imagine, a imaginii în stil. Primatul conştiinţei for-
*4

POMUL LADEA: Hora, ¿Mpí
CONSTANTIN POPOVICl· Ba cavia, ghips
LUCIAN GPIGOPESCU: H, Bikescu (detaliu), ulei
PAUL VASILESCU; H, B 3 Iceseи, bronz
male, producînd existenţa absolută a imaginii (considerată generic, în afara delimi’ ţărilor figură/imagine, planeitate,'volum, pre-zentare/reprezentare), instituie supradeter minarea stilistică funcţiei reprezentaţionale : Imaginea tinde constant către funcţia simbolică. Transmutaţia imaginii perceptive raport al realului (sub regimul disparităţii, vana bilităţii, spontanului) în imagini elaborate raport al imaginarului (sub regimul prin cipiilor intelective, al rigorilor imaginaţiei creatoare) asumă o particulară conştiinţă a condiţiei umane, o ideologie situată la limita între afirmarea persoanei şi depăşirea ei. Atitudine a obiectivităţii, mesajul acesta comportînd decentrala — e dat în stil, care

Ì »
PÂRVU MUTU: Portrete de copii din familia boierilor Cantacuzini, frescă (detaliu din tabloul votiv). Biserica din Filipeştii de Pădure — Prahova
PAUL VASILESCU: Portret, bronz
♦ $
rezolvă contradicţia: imaginea realităţii se supune realităţii imaginii; portretul, sustras determinării biografice, devine expresie transindividuală a persoanei,
S-ar putea formula ipoteza că există un fond stilistic comun sau un program stilistic apar-ţinînd colectivităţii, în care funcţionează un număr restrîns de genotipuri stilistice; expresiile fenotípice, idiomuri stilistice, sînt reductibile la două principale linii filoge-netice, divergente, dar fără o reală rup tură. într-o regularitate a formelor structurante şi calitative, portretul Măriei de Mangop, broderie, se întîlneşte cu o sculptură de Gh, Anghel, un portret de Pârvu Mutu, artistul care dă forma cea mai dezvol-
tatá a picturii noastre medievale, cu o sculptură de acută actualitate a lui Paul Vasilescu; aceeaşi estetică austeră, de atitudine clasicistă, acelaşi plan stilistic fundamental se observă în seria Pârvu Mutu, un portret din din 1819 şi un portret de Covaliu, iar pe altă linie filogenetică, de atitudine expresionistă, o broderie medievală stă alături de o pictură rustică, de portretul lui Gala Galac-tion al lui Tonitza, de un portret al lui Horia Bernea.
Recunoaştem în aceste serii culturale secvenţiale coexistenţa unei stabilităţi a tiparelor stilistice de natura invariantei genetice (din punct de vedere antropologic constanţa selectivă a tipurilor umane — teren aplicativ al
stilului), cu varlabilitatea caracterelor diferenţiale exprimînd acţiunea factorilor de mediu social-istorie. Are loc, aşadar, o

flexibilitate genetică destul de mare îneît să permită transformarea, evoluția, dată în însăși tensiunea dintre repetiție și invenție, stabilitate și mișcare. Dar această situație indică existența unei structuri specifice a istoricitații stilistice, un curs propriu, relativ autonom și asincron față de timpul istoric al infrastructurii sau al altor forme suprastructurale, pentru ca, în limitele acestei istorlcității, sisteme identice sau izomorfe de semnificând să servească semnificații diferite.
Noutatea caracteristică devenirii istorice
a condiției umane, unicitatea și ¡repetabilitatea actului creativ, factori ai veșnicei schimbări, își asigură perspectiva perpetuării prin acțiunea de sens contrar a eredității culturale, transmisie socială a factorilor de conservare. Pe aceste forme relativ stabile, dar angajate în evoluția istorică, asimilabile sistemelor «deschise» (Bertalanffy) — care se conservă de-a lungul unui flux continuu de schimburi cu mediul extern — se întemeiază acea coerență superioară, acea ordine instituțională a limbii artistice fără de care nu e posibilă comunicarea simbolică și creația culturală.
ANATOL MÂNDRESCU
‘"l

ȘTEFAN LUCHIAN: Moș Nicolae, ulei, col. Zambaccian
GH. ANGHEL.'Th. Pallady (detaliu), bronz
N.
GaI
HO
Co’
p. :
AUR
liu)
N. TONITZA; Portretul lui Gala Galaction, ulei, col. Zambaccian HOЯIA BERNEA: Portretul lui Costache Negri, ulei
p. 22:
MIЯCEA SPĂTARU: Bălcescu (detaliu), ghips

RETORICA IMAGINII

ROLAND BARTHES

Potrivit* unei vechi etimologii, cuvîntul imagine ar trebui legat de rădăcina lui imitări. htă-ne deci dintr-o dată în chiar miezul celei mai importante probleme ce se poate pune semiologiei imaginilor: reprezentarea analogică («copia ») poate ea oare produce adevărate sisteme de semne, și nu doar niște simple aglutinări de simboluri? Este oare de conceput un «cod » analogic — și nu unul digital? Se știe că lingviștii exclud din limba) orice fel de comunicare prin analogie» începînd de la « limbajul » albinelor și pînă la limbajul prin gesturi, din moment ce aceste comunicări nu sînt dublu articulate, adică fundamentate pînă la urmă pe o combinație de unități digitale, întocmai ca și fonemele. Lingviștii nu sînt singurii care au suspectat natura lingvistică a imaginii; în numele unei idei mitice asupra Vieții, opinia comună, în mod destul de vag, consideră și ea imaginea ca rezistentă sensului: imaginea e re-prezentare, cu alte cuvinte reînviere, și se știe că inteligibilul este socotit drept opus al trăitului. Astfel, ambele părți simt că analogia rămîne un sens sărac: unii sînt de părere că imaginea este un sistem foarte rudimentar

in raport cu limba, iar ceilalți că semnificația nu poate epuiza bogăția inefabilă a imaginii, în fapt, chiar
într-un
mai ales dacă imaginea, anumit fel, pune o limită
sensului, ea ne dă oricum posi-
bilitatea de a reveni la o adevărată ontologie a semnificației, în ce fel ajunge sensul la imagine? Unde se term nă sensul? Șl dacă se termină,
ce este dincolo! Aceasta e întrebarea
pe care am dori să o punem aici supunînd imaginea unei analize spectrale a mesajelor pe care ea le-ar putea cuprinde. Dintru început ne vom acorda o înlesnire considerabilă: nu vom studia de cit imaginea publicitară. De cel Pentru că tn publicitate semnificația Imaginii este hoUrît Intențională : anume atribute ale produsului formează a priori semnificați mesajului publicitar, acești semnificați trebi, ».d să Ле transmiși cit mal limpede рлIЬI; daci imaginea conține semne, atunci putem Л siguri că în publicitate acesta semne sînt bogate fi formate în scopul unei mai lesnicioase citiri; Imaginea publicitară e directă, sau cel puțin emfatici,
Cele trei mesaje
lată o publicitate Pantani} pachete de paste făinoase, un slculei, roșii, cepe, ardei, o ciupercă, toate Ieșind
* Iaагм din c<WTU»)wnlc«ien» fir, 4/1 fM
dlntr-o plasă întredeschisă, în tente de galben șl verde pe fond roșu1. Să încercăm să « alegem crema » diferitelor mesaje ce le-ar putea conține.
Imaginea livrează de îndată un prim mesaj a cărui substanță e de natură lingvistică: suporturile sale sînt legenda marginală și etichetele, acestea fiind Inserate în firescul scenei, în mijloc, precum o piesă de blazon: codul din care e prelevat acest mesaj nu este altul decît cel al limbii franceze; pentru a fi descifrat, el nu pretinde altă știință decît a cititului și a limbii franceze. La drept vorbind, acest mesaj poate fi și el descompus, căci semnul Panzoni livrează nu numai numele firmei, ci și, prin asonanța lui, un semnificat suplimentar care este — să-i spunem —« italienltatea »; mesajul lingvistic este așadar dublu (în această Imagine cel puțin): de denotație și de conotație; totuși, ținînd seama de faptul că nu găsim aici decît un singur fapt tipic2, și anume cel al limbajului articulat (scris), nu vom lua în considerare decît un singur mesaj.
Mesajul lingvistic pus deci la o parte, rămîne imaginea pură (chiar dacă etichetele sînt Incluse în ea cu titlu de anecdotă). Imaginea aceasta dă imediat în vileag o serie de semne discontinue, lată mai întîi (n-are importanță în ce ordine, căci semnele nu sînt liniare) ideea că în scena reprezentată e vorba de o întoarcere de la piață; acest semnificat Implică el însuși două valori de natură euforică: aceea a prospețimii produselor și aceea a pregătirii culinare pentru care sînt destinate; semnificantul acestui semnificat este plasa întredeschisă care lasă să se împrăștie pe masă cumpărăturile, ca la «despachetare ». Pentru a citi acest prim semn e suficient să avem cunoștință de niște deprinderi proprii unei largi arii de civilizație, în care « a-și face singur piața » se opune aprovizionării expeditive (conserve, frigidere) caracteristice unei civilizații mal « mecanice », Un al doilea semn este aproape tot atît de evident: semnificantul său e îmbinarea roșiei cu ardeiul fi cu tenta tricoloră (galben, verde, roșu) a afișului, semnificatul este Italia, sau mal degrabă Italieni· totea; acest semn este într-un raport de redundanță cu semnul conotat al

mesajului lingvistic (asonanța Italiană a numelui Panzoni};
cunoștințele mobilizate de acest semn au deja o notă mal particulară ; sînt cunoștințe pro·
> ptKrlsro fo^infiei ·H· flçuti CM pгы« 4·ηíI, «i гопнiщiлM dej· цп m«<t»|lmț»<j. V»il r*pr$4wcțf»țh
* Vom опьтi итл Prii »«тпмI unui iiiит te míivr· Îû c»r* ihbmnțt II lodrijani» »«nr¡nul ícente,
»tmnui geacvel m alte* «tmot tiple··
prii «francezului » (Italienii nu ar fi în stare să perceapă conotarea numelui propriu și nici Italienltatea roșiei și a ardeiului), fundamentată pe anumite stereotipuri turistice. Contî-nuînd să explorăm Imaginea (ceea ce nu înseamnă că ea nu ar fi de la bun început limpede), descoperim fără nici o greutate cel puțin încă două semne: unul dintre ele, datorită grupării unor obiecte diverse, transmite ideea unui serviciu culinar total, ca și cum, pe de o parte. Panzoni ar furniza tot ce poate folosi pregătirii unui fel de mineare, iar pe de alta ca șl cum concentratul aflat în cutie ar egala produsele naturale dimpreju-rul ei, scena devenind întrucîtva punte de legătură între originea produselor și starea lor ultimă; în celălalt semn, compoziția evocînd amintirea atîtor picturi alimentare, trimite la un semnificat estetic: anume la «natura moartă », ori, cum mult mai bine i se spune în alte limbi, «stili living »δ; în cazul de față cunoștințele sînt de nivel strict cultural. Am putea sugera ideea că acestor patru semne li se adaugă încă o ultimă informație : aceea chiar care ne arată că e vorba de publicitate și care provine atît din locul acordat imaginii în revistă, cît șl din insistența cu care revin etichetele Panzoni (fără să mai vorbim de legendă); această ultimă informație este însă extensivă scenei; ea scapă oarecum semnificației în măsura în care natura publicitară a imaginii este în primul rînd funcțională: a profera ceva nu înseamnă neapărat: vorbesc decît numai în cazul unor sisteme deliberat reflexive cum este literatura.
lată deci patru semne pentru această imagine, semne despre care vom presupune că alcătuiesc un ansamblu coerent — căci toate sînt discontinue, că obligă la niște cunoștințe în general culturale șl trimit la semnificați, fiecare în parte fiind global (de pildă, Italienltatea) șl pătruns de valori euforice: vom vedea așadar cum mesajului lingvistic îl urmează un al doilea mesaj de natură iconici. Să fie oare asta tot? Dacă retragem din Imagine toate aceste semne, încă mai rămîne un anumit material Informațional; lipsit de orice alte cunoștințe, eu continui să « citesc » Imaginea, să «înțeleg » că ea întrunește în același spațiu nu numai forme și culori, ç| șl un anumit număr de obiecte Identificabile (ce pot fi numite). Semnificații acestui cel de al treilea mesaj sînt formați din obiectele reala ale scenei. Iar semnlflcanțll — din aceleași obiecte fotografiate, deoarece
8 In lini ba tvmvnvl < niwra
mort* » «· rshn l« în unti·
tablou ri a «nor abita» twn«b<», un cr«riv d« plicii
e evident că în reprezentarea analogică raportul dintre lucrul semnificat și imaginea semnificantâ nemal-fiind «arbitrar » (așa cum se în-tîmplă în limbaj), nu mai e nevoie să pregătești releuî unui al treilea termen, în speță Imaginea psihică a obiectului. Ceea ce specifică cel de al treilea mesaj este faptul că efectiv raportul dintre semnificat șî semnlflcant este aproape tautologic; de bună seamă că fotografia Implică un anumit aranjament al scenei (cadraj, reducție, aplatisare), însă această trecere nu înseamnă transformare (așa cum poate fi o codificare); există aici o pierdere de echivalență (proprie

adevăratelor sisteme de semne) şl o poziţie de cvasildentitate Altfel spus, semnul acestui mesaj nu mal este extras dlntr-o rezervă Instituţională, el nu este codificat» şl avem de-a face cu paradoxul (asupra căruia vom reveni) unul mesaj fdrd cod4. Această particularitate o întîlnlm la nivelul cunoştinţelor investite tn lectura mesajului : pentru a « citi » acest ultim (sau prim) nivel al imaginii nu avem nevoie de alte cunoştinţe decît acelea care sînt ataşate de percepţia noastră: ele nu sînt nule, căci trebuie să ştim ce anume este o imagine (copiii nu ştiu acest lucru deck pe la patru ani) şl ce e o roşie, o plasă, un pachet de paste făinoase: este vorba totuşi de cunoştinţe aproape antropologice. Acest mesaj corespunde oarecum literal cu Imaginea, şl vom conveni iH denumim mesaj literal, prin opoziţie cu mesajul

* Ci i«   j>hc Wftepàíqo», In Corn-
mwnkaUvftt. nr 1, p. ip.

precedent care este un mesaj «sim· bol ic ».

Dacă lectura noastră este satisfăcătoare, fotografia analizată ne propune deci trei mesaje: un mesaj lingvistic, un mesaj iconic codificat şl un mesaj iconic necodificat. Mesajul lingvistic se lasă despărţit fără nici o dificultate de celelalte două; dar aceste mesaje, amîndoua cu aceeaşi substanţă (iconica), în ce măsură avem noi oare dreptul să le distingem unul de celălalt! Fără îndoială că distincţia dintre cele două mesaje nu se face spontan la nivelul lecturii curente: privitorul Imaginii primeşte în acelaşi timp şi mesajul perceptiv şi mesajul cultural, iar mai tîrziu vom vedea că această suprapunere de lecturi corespunde funcţiei imaginii de mase (de care ne ocupăm aici). Distincţia are totuşi o validitate operatorie, analogă aceleia care ne permite să deosebim în semnul lingvistic un semnificant de un semnificat, cu toate că, în fapt, nimeni niciodată nu poate despărţi «cuvîntul » de sensul lui, afară doar dacă s-ar recurge la metalimbajul unei definiţii : dacă distincţia permite o descriere coerentă şi simplă a structurii imaginii, descriere care să pregătească o explicaţie a rolului imaginii în societate, atunci o vom considera îndreptăţită. Trebuie deci să revenim asupra fiecărui tip de mesaj pentru a-l explora în generalitatea lui, fără a pierde din vedere faptul ca încercăm să înţelegem structura imaginii în ansamblul ei, adică raportul dintre cele trei mesaje. Totuşi, deoarece nu mai poate fi vorba de o analiză «. naivă », ci de o descriere structurală5, vom modifica puţin ordinea mesajelor inter-vertind mesajul cultural şi mesajul literal; cît despre cele două mesaje iconice, primul este întrucîtva imprimat peste cel de al doilea: mesajul literal apare ca suportul mesajului simbolic. Dar noi ştim că un sistem care se încarcă cu semnele unui alt sistem pentru a-şi face din ele propriii semnlficanţi este un sistem de cono-taţie; vom spune deci imediat că imaginea literală este conotată. Vom studia aşadar pe rînd mesajul lingvistic, imaginea denotată şi imaginea conotată.

Mesajul lingvistic

Este cumva limbajul lingvistic constant! Există întotdeauna text în imagine, sau dedesubt, ori în jurul ei? Pentru a întîlni imagini fără cuvinte trebuie să ne întoarcem înapoi la societăţile parţial analfabete, adică la o stare plctografică a imaginii; în fapt, odată cu apariţia cărţii, legătura dintre text şl imagine este frecventă: această legătură pare să fi fost puţin studiată din punct de vedere structural; care este structura semnifi-cantă a «ilustraţiei»? Dublează oare imaginea anumite informaţii date de text, printr-un fenomen de

redundanță, ori textul este cel ce adaugă imaginii o informație inedită? Problema ar putea fi pusă dintr-un unghi istoric în ceea ce privește epoca clasică, care a avut pasiunea cărților cu figuri (nu era de conceput în veacul al XVIII-lea ca Fabulele Iul La Fontaine să nu fie Ilustrate) și în care autori ca abatele Menestrler

* Analiza « naivă » este o enumerare do elemente, descrierea structurală vrînd să sesizeze raportul acestor elemento In virtutea principiului solidarității termenilor unei structuri; dacă un termen se schimbă, fi celelalte se schimbă.

și-au pus întrebări asupra raporturilor dintre figură șl discurs®. Astăzi» la nivelul comunicațiilor de mase, se
pare că mesajul lingvistic este prezent în toate imaginile: în chip de titlu, de legendă, ca articol de presă, ca dialog da film, ca fumetto; vedem
deci ca nu este foarte just să se vorbească de o civilizație a imaginii : sîntem încă, mai mult ca orlcînd, o civilizație a scrisului7, fiindcă scrisul și cuvîntul sînt întotdeauna termeni bogați în structură informaționala, în fapt, singura care contează e prezența mesajului lingvistic deoarece nici locul pe care îl ocupa și nici lungimea lui nu par pertinente (datorită conotațîei, un text lung poate să nu comporte decît un semnificat global, și tocmai acest semnificat este pus în raport cu imaginea). Care sînt funcțiunile mesajului lingvistic în raport cu mesajul Iconic
(dublu)? Se pare că ar exista două: ancorajul și releu/.
După cum vom vedea de îndată, orice imagine e polîsemîcă, ea impli-cînd, subiacent semnificanțllor, un «lanț flotant » de semnificați» lectorul putînd alege pe unii dintre ei și ignora pe alții. Polisemia stîrnește o întrebare asupra sensului; în fapt această întrebare ne apare întotdeauna ca o disfuncție, chiar dacă dîsfuncțla e recuperată de societate sub forma unui joc tragic (Dumnezeu mut nu permite o alegere între semne) sau poetic («fiorul sensului » — panie al vechilor greci); chiar și în cinematograf, imaginile traumatice sînt legate de o incertitudine (de o neliniște)
în ceea ce privește sensul obiectelor sau al atitudinilor. De aceea, în orice
societate se dezvoltă tehnici diverse
destinate să fixeze lanțul flotant al semnificaților, în așafel îneît să combată teroarea semnelor incerte: mesajul lingvistic este .una dintre aceste tehnici. La nivelul mesajului literal, cuvîntul răspunde, într-un fel mai mult sau mai puțin direct, mai mult sau mai puțin parțial, la întrebarea: ce este? Ea ajută la identificarea pur și simplu a elementelor scenei și chiar la Identificarea scenei : e vorba de o descriere denotată a imaginii (descriere adeseori parțială) sau — conform terminologiei Iui Hjelm-slev — de o operație (opusă co-notațlei). Funcția denominativă corespunde într-adevăr unui ancoraj al tuturor sensurilor posibile (denotate) ale obiectului, prin recursul la nomenclatură; în fața unul fel de mineare (publicitatea Amieux) pot ezita să identific formele și volumele; legenda («orez cu thon și ciuperci ») mă ajută să aleg nivelul de percepție potrivit; îmi permite să-mi acomodez nu numai vederea, ci și capacitatea de înțelegere. La nivelul mesajului «simbolic », mesajul lingvistic nu mai ghidează identificarea» ci interpretarea, constituind deci un fel de menghine care împiedică sensurile conotate să prolifereze fie spre regiuni prea individuale (cu alte cuvinte» el limitează puterea proiectivă a imaginii), fie spre valori dysforice; o publicitate — conservele Arcy— prezintă cîteva fructe împrăștiate pe jos în jurul unei scări; legenda

(«ca și cum ați fi făcut înconjurul livezii dumneavoastră ») înlătură un semnificat posibil (parcimonie, recoltă proastă)
8 L’an de» emblèmes, 1684.
’ Pâră îndoială că întllnlm Imagini firi cuvinte» Inii cu titlu paradoxal, tn uneia desena «mo· cístico; absența cuvîntului arati întotdeauna o Intenția enigmatici.
pentru că ar fi neplăcut, și orientează lectura spre un semnificat măgulitor (caracterul natural șl personal ai fructelor din livada proprie); legenda acționează aici ca un contratabu, combàtta d mitul Ingrat al artificialului)» de obicei atașat conservelor, De bună seamă că altundeva decît în publici-tate ancorajul poate fi ideologic, acesta fiind desigur șl principala Iul funcție; textul îl conduce pe lector printre semnificații imaginii, îl face să-l evite pe unii șl să-l primească pe alții; printr-un dispatching adeseori subtil îl teleghidează spre un sens dinainte ales. în toata aceste cazuri de ancora), limbajul ara evident o funcție de elucidare» însă această elucidare este selectivă, este vorba de un meta-llmbaj aplicat nu totalității mesajului iconic» cl numai unora dintre semnele sale; textul este, într-adevăr, dreptul de privire al creatorului (șl deci al societății) asupra Imaginii: ancorajul este un control» el avînd, în fața forței proiective a Imaginilor, răspunderea folosirii mesajului; în raport cu libertatea semnificaților imaginii, textul ara o valoare represiva8» șl ne dăm seama pentru ce ia nivelul său sînt Investita îndeosebi morala șl Ideologia unei societăți.
Ancorajul este cea mal frecventă funcție a mesajului lingvistic; o întîlnlm în mod obișnuit în fotografia de presă și în publicitate. Funcția de releu este mal rară (cel puțin în ceea ce privește Imaginea fixă) ; o găsim mal ales în desenele umoristice șl în benzile desenate. în acest caz, graiul (de cele mal multe ori o porțiune de dialog) șl imaginea sînt într-un raport compk mentar; cuvintele sînt atunci пць fragmente ale unei sintagme mal gene rale, avînd aceleași drepturi ca șl Imaginile, iar unitatea mesajului se face la un nivel superior: cel al Istoriei, al anecdotei, al dlegezel (ceea ca confirmă deplin faptul că dlegezn trebuie tratată ca un sistem autonom). Rar în imaginea fixă, acest cuvînt releu devine foarte Important în cinematograf, unde dialogul nu are o simplă funcție de elucidare, dar unde ea face într-adevăr
să avanseze acțiunea dlspunînd în sulta mesajelor sensuri ce nu apar în Imagine. Cele două funcțiuni ale mesajului lingvistic pot evident coexista tr-un
același ansamblu Iconic, însă prv orni-
nanța uneia sau alteia fără îndoi
nu e indiferentă în economia geau . ă a operei ; atunci cînd cuvîntul are o valoare diegetlcă de releu, Informația
* 4
e mai costisitoare deoarece necesită
învățarea unul cod digital (limba) ; atunci cînd are o valoare substltutlvă (de ancoraj, de control), imaginea este aceea care deține încărcătura Informativă și, avînd în vedere că imaginea e analogică, Informația este întrucîtva mai «leneșă»: în unele benzi desenate, destinate unei lecturi « grăbite », diegeza este încredințată mal ales cuvîntulul, imaginea culegînd Informațiile atrlbutlve, de ordin paradigmatic
• Acest lucru se vede bine în caxul pacadoxal cînd Imaginea este construită dup! text șl» în consoclnțl, controlul ar pírea Inutil, O publicitate care ar dori s& dea do înțeles ci Intr-o anumit! cafea

aroma este < prlxonlera » produsului prelucrat, ţl deci ci la folosire o vom rogUl Intact!» flgucoax! deasupra propoziţiei o cutie do cafea prins! într-un lanţ cu lacitj în catul do faţi metafora lingvistic! (« prizonieri») este luat! litoral (procedau poetic bine cunoscut), darla fapt prima citit! este Imaginea, iar textul care a format-o devine pini la sflqlc o timpi! alegere a unul semnificat printre altele: copre-alunea sa afl! tn circuit sub forma unei ba-nallalrl a masajului, repra-
(statutul stereotip al personajelor): se procedează în aşa fol îneît mesajul costisitor şl mesajul discursiv sa coincidă, pentru a evita cititorului grăbit plictiseala unor « descrieri » verbale, încredinţate în cazul de faţă imaginii, adică unul sistem mal puţin « laborios ».

Imaginea denotată

Am văzut că în imaginea propriu-zîsă deosebirea dintre mesajul literal şi cel simbolic era operatorie; nu întîlnim niciodată (cel puţin în publicitate) o imagine literală în stare pură; chiar dacă am ajunge la o imagine în întregime « naivă », ea s-ar întîlnl imediat cu simbolul naivităţii şi s-ar completa printr-un al treilea mesaj, simbolic. Caracterele mesajului literal nu pot fi aşadar substanţiale, ci numai relaţionale ; există mai întîi, am putea spune, un mesaj privativ, constituit din ceea ce ramine în imagine atunci cînd ştergem (mental) semnele conotaţlei (a le scoate cu adevărat nu ar fi posibil, căci ele pot Impregna întreaga imagine, aşa cum e cazul « compoziţiei cu natură moartă ») ; această stare privativă corespunde în mod natural unei plenitudini de virtualităţi : este vorba de o absenţă de sens încărcată de toate sensurile ; există apoi (şi acesta nu e în contradicţie cu celălalt) un mesaj suficient, deoarece are măcar un sens la nivelul identificării scenei reprezentate ; litera imaginii corespunde în fond primului grad al inteligibilului (dincolo de acest grad, cititorul nu ar percepe decît linii» forme şi culori), dar acest inteligibil rămîne virtual tocmai datorită sărăciei lui, căci orice om provenit dintr-o societate reală dispune întotdeauna de cunoştinţe superioare cunoştinţelor antropologice şi percepe mai mult decît literele ; privativ şi suficient deopotrivă, înţelegem că, într-o perspectivă istorică, mesajul denotat poate apărea ca o stare adamică a imaginii: descotoro-sindu-se la modul utopic de cono-taţlile sale, imaginea ar deveni radical obiectivă; adică, pînă la urmă, inocentă.

Acest caracter utopic al denotarti este în mod considerabil întărit prin paradoxul deja enunţat şi care face ca fotografia (în starea ei literală), prin însăşi natura sa absolut analogică, să pară că ar constitui într-adevăr un mesaj fără cod. Totuşi analiza structurală a imaginii trebuie să se specifice aici, căci dintre toate imaginile numai fotografìa este cea care are forţa de a transmite informaţia (literală) fără să o formeze cu ajutorul semnelor discontinue şi al regulilor de transformare. Trebuie aşadar să opunem fotografia, mesaj fără cod, desenului, care, chiar şi denotat, este tot un mesaj codificat. Natura codificată a desenului apare la trei nivele: mai întîi, a reproduce un obiect sau o scenă prin desen obligă la un ansamblu de transpuneri reglementate; nu există vreo natură anume a copiei picturale, iar codurile de transpunere sînt istorice (mal ales în ceea ce priveşte perspectiva) ; apoi operaţia desenării (codificarea) obligă de îndată la un anumit partaj între semniflcant şi nesemnlflcant ; desenul nu reproduce totul, şl adeseori chiar foarte puţin, fără a înceta totuşi de a fi un mesaj puternic, pe cînd fotografia, dacă îşl poate alege subiectul, cadrajul şl unghiul de

vedere, nu poate interveni în interiorul obiectului (decît numai prin trucaj) ; altfel spus, de
notația desenului c mai puțin pură decît denotația fotografică, deoarece desen fără stil nu există niciodată ; în sfîrșit, ca orice cod, desenul necesită ucenicie (Saussure atribuia o mare importanță acestui fapt semiologic). Are cumva codificarea mesajului denotat consecințe asupra mesajului conotatî Este cert că o codificare a literei· pregătește și facilitează conotarea, deoarece dispune de o anumită discontinuitate în imagine: «factura» unui desen constituie o conotație ; dar în același timp, în măsura în care desenul își afișează codificarea, raportul dintre cele două mesaje se modifică ; nu mai e vorba de raportul dintre o natură și o cultură (ca în cazul fotografiei), este vorba de raportul dintre două culturi : «morala» desenului nu este morala fotografiei.
în fotografie, efectiv — cel puțin la nivelul mesajului literal — raportul dintre semnificați și semnificanți nu este unul de «transformare», ci de « înregistrare », iar absența oricărui cod întărește în mod evident mitul «naturalului» fotografic: scena este acolo, captată mecanic și nu uman (mecanicitatea reprezintă aici gajul obiectivității) ; intervențiile omului într-o fotografie (cadrajul, distanța, lumina, fluui, raff-panorama etc.) aparțin toate planului de conotație ; totul se petrece ca și cum de la început ar exista (chiar și utopic) o fotografie brută (frontală și netă), pe care omul ar dispune, grație unor tehnici anume, niște semne provenind din codul cultural. Numai opoziția dintre codul cultural și codul non-cultural poate, se pare, dezvălui caracterul specific al fotografiei, permițînd în același timp să ne dăm seama de dimensiunile revoluției antropologice pe care aceasta o reprezintă în istoria omului, căci tipul de conștiință pe care ea îl implică este într-adevăr fără precedent ; efectiv, fotografia nu instalează conștiința de a-fì-acolo a lucrului (pe care orice copie l-ar putea provoca), ci conștiința de a-fì-fostacolo. Éste vorba deci de o nouă
categorie a spațiului-timp : imediat locală și anterior temporală ; se produce în fotografie o alăturare ilogică între aici și altădată. Deci numai la nivelul acestui mesaj denotat sau mesaj fără cod putem noi înțelege pe deplin irealitatea reală a fotografiei ; irealitatea ei este cea de aici, căci fotografia nu e niciodată trăită ca o iluzie, ea nu este nicidecum o
prezența, și trebuie să ne mulțumim
cu caracterul magic al imaginii fotografice ; realitatea ei însă este aceea de a-p-fost-acolo, căci există întotdeauna în orice fotografie uluitoarea evidență a acelui : așa s-a petrecut; posedăm atunci, minune rară, o reali
tate față de care ne simțim la adăpost. Acest soi de echilibru temporal (a-p-fost-aco/o) diminuează probabil puterea proiectivă a imaginii (foarte puține teste psihologice recurg la fotografie, în schimb foarte multe recurg la desen) : ideea de așa a fost învinge pe aceea de eu sînt. Dacă aceste observații sînt într-o oarecare măsură îndreptățite, atunci ar trebui să integrăm fotografìa în simpla conștiință spectatorlală șl nu într-o conștiință a ficțiunii, care este mal proiectivă, mal « magică », șl de care ar depinde în mare cinematograful ; am fl astfel autorizați să vedem între cinematograf șl fotografie o opoziție radicală șl nu o simplă diferență de grad : cinematograful nu ar fi foto
grafie animată ; în cinematograf, ideea de a-fi-fost-acolo ar dispărea în beneficiul aceleia de a-fì-acolo a lucrului, aceasta ar explica

faptul că poate exista o istorie a cinematografului fără veritabilă ruptură de artele anterioare ale ficțiunii, în timp ce fotografia, într-un anumit fel, ar scăpa istoriei (în ciuda evoluției tehnicilor și a ambițiilor artei fotografice) și ar reprezenta un fapt antropologic « mat», cu desăvîrșire nou și totodată de neîntrecut; pentru prima dată în istoria sa, umanitatea ar cunoaște mesaje fard cod; așadar fotografia nu ar fi nicidecum ultimul termen (ameliorat) al marii familii a imaginilor, cî ar corespunde unei mutații capitale în economia informației.
în orice caz, imaginea denotată, în măsura în care ea nu implică nici un fel de cod (este cazul fotografiei publicitare), joacă în structura generală a mesajului iconic un rol special pe care putem începe a-l preciza (vom reveni asupra acestei chestiuni atunci cînd ne vom ocupa de cel de al treilea mesaj) : imaginea denotată dă un caracter natural mesajului simbolic, iar artificiului semantic al co-notării (foarte dens, mai ales în publicitate) un caracter de inocență ; cu toate că afișul Panzoni este încărcat de «simboluri », în fotografie stăruie totuși un fel de a-fî-acolo natural al obiectelor, în măsura în care mesajul literal este suficient: natura pare să producă în mod spontan scena reprezentată ; simplei validități a sistemelor direct semantice i se substituie pe ascuns un pseudoadevăr; absența codului dezintelectualizează mesajul deoarece pare să fundamenteze în natură semnele culturii. Iată de bună seamă un paradox istoric important: cu cît tehnica dezvoltă mai mult posibilitățile de difuzare a informațiilor (și mai cu seamă a imaginilor), cu atît furnizează mai multe mijloace de a masca sensul construit sub aparența sensului dat.
Retòrica imaginii
Am văzut că semnele celui de al treilea mesaj (mesaj «simbolic», cultural sau conotat) erau discontinue ; chiar și atunci cînd semnificantul pare a ocupa întreaga imagine, el rămîne totuși un semn separat de celelalte: « compoziția » comportă un semnificat estetic, aproape la fel ai și intonația, care, deși suprasegmentata, este un semnificant izolat al limbajului ; așadar aici avem de-a face cu un sistem normal ale cărui semne sînt luate dintr-un cod cultural (chiar dacă legătura dintre elementele semnului apare mai mult sau mai puțin analogică). Ceea ce constituie originalitatea acestui sistem este faptul că numărul lecturilor unei aceleiași lexii (a aceleiași imagini) variază după indivizi : în publicitatea Panxanl care a fost analizată, am reperat patru semne de conotație ; probabil mai sînt șî altele (plasa, de pildă, poate însemna pescuitul miraculos» abundența etc.). Totuși diversitatea lecturilor nu este anarhică, ea depinde de diferitele cunoștințe Investite în Imagine (cunoștințe practice, naționale, culturale, estetice), cunoștințe care pot fl clasate, care pot ajunge la o tipologie; totul se petrece ca și cum imaginea ar fi dată spre lectură mai multor persoane, aceste persoane putînd foarte bine coexista într-un singur individ : aceeași lexie mobilizează lexice diferite. Ce este un lexic? Este o
25
porțiune a planului simbolic (al limbajului) care corespunde unui corp dc practici șl de tehnici10; este exact cazul cu diferitele lecturi ale imaginii : fiece semn corespunde imul corp de « atitudini » : turismul» mesajul, cunoștințele despre artă, unele dintre ele putînd evident lipsi la nivel de individ» Există în acelați om o plurali· tate șl o coexistență de lexice, numărul șî identitatea acestor lexlce for· mînd, ca să spunem așa, ¡dialectul fiecăruia* Astfel» conotația Imaginii ar fi constituită dintr*o arhitectură de semne extrase dintr-o adînclmc

variabilă de lexice (Idiolecte), fiecare lexic» orlcît de «adine» ar fi el, rămînînd codificat, dacă, așa cum se crede astăzi» psyché-ul însuși este articulat ca un limbaj ; sau mal bine spus : cu cît « coborîm » mai adînc în adîncul psihic al unui individ, cu atît semnele se fac mai rare și devin clasabile: ce poate fi mai sistematic decît lecturile Rorschach? Varietatea lecturilor nu poate deci amenința «limba» imaginii» dacă admitem că această limbă e compusă din idiolecte» lexice ori subcoduri : imaginea este în întregime străbătută de sistemul sensului după cum omul se articulează pînă în adîncurile lui din limbajurl distincte. Limba Imaginii nu este numai un ansamblu de cuvinte emise (de pildă la nivelul combinatorulul de semne al creatorului de mesaj), ci și un ansamblu de cuvinte primite11 : limba trebuie să includă «surprizele» sensului.

O altă dificultate legată de analiza conotației este aceea că specificității semnificaților ei, nu îi corespunde un limbaj analitic specific ; cum să denumești semnificații conotației? Pentru unul dintre aceștia am riscat termenul de italienitate, celelalte însă nu pot fi desemnate decît prin cuvinte luate din limbajul curent (pre-parație-culinară, natură-moartă, abundență) : meta-limbajul care trebuie să se încarce cu ele în momentul analizei nu este special. Asta înseamnă o piedică, pentru că acești semnificați au o natură semantică specifică ; în calitate de sema de conotație « abundența » nu acoperă exact « abundența » în sens denotat ; semnificantul de conotație (în cazul de față profuzia și condensarea produselor) reprezintă parcă cifrul esențial al tuturor abundențelor posibile, sau, mai mult încă, al celei mai pure idei de abundență; dar cuvîntul denotat nu trimite niciodată la esență, căci e prins întotdeauna într-o frază accidentală, într-o sintagmă continuă (aceea a discursului verbal), orientat spre o anumită tranzitivitate practică a limbajului: dimpotrivă, sema «abundență » este un concept în stare pură, rupt de orice sintagmă, lipsit de orice context ; el corespunde unui fel de stare teatrală a sensului, sau mai bine zis (căci e vorba de un semn fără sintagmă) unul sens expus.

Pentru a reda aceste semne de conotație, ar fi deci nevoie de un meta-llmba] special : în ce ne privește am riscat ter· menul italienitate; tocmai barbarismele de acest gen sînt cele ce ar putea să explice mal bine semnificații de conotație, căci sufixul tas (Indo-

CL AJ. GrtImM, ht problème· de la deictlfitíon mécanographique, In Cahier? de Lexicologie, Betinçon, 1, 19S9 p. 63, u lo perspectiva fui Stusiura, vorbiră întomna tndaoiebl cata ce «itt «mit, luat din limbi (li conitítulnd-o In ratur). Astili trebuia «g lărgim noțiunea da limbi, mai alea din punct da vadera «amincie; limba esta < abstracția totaliiantí » « mesa|«lor amisi fi prlm/it»

european, tà) era folosit pentru a se (orma un substantiv abstract dlntr-un adjectiv : Italienltatea nu esto Italia» cl esența condensată a tot cocu ce poate fi italian, începînd do la spaghetti și pînă la pictură. Accoptînd să reglementăm într-un fel artificial — șl la nevoie într-un fel barbar — numirea semnelor de conotație» l-ar facilita analiza formei lor18 ; aceste seme se organizează evident în cîm-puri asociative» în articulații paradigmatice, poate chiar în opoziții, după anumite parcursuri sau, după cum spune A. J. Grelmas, după anumite axe somice18: italienitate aparține unui anumit ax al naționalităților alături de francltatc, gcrmanltate sau de hispanitate. Reconstituirea acestor axe, care dealtmlnterl ulterior se pot opune una alteia, evident că nu va fi posibilă decît atunci cînd se va fi procedat la un inventar masiv al sistemelor de conotație, nu numai al imaginii, ci și al altor substanțe, căci deși conotația are semnlficanțl tipici, în

conformitate cu substanțele folosite (imagine, vorbire» obiecte» comportamente), ea își pune în comun toți semnificații : aceiași semnificați îi vom regăsi în presa scrisă, în imagine sau în gestul actorului (de aceea nu se poate concepe semiologia decît într-un cadru, ca să spunem așa, total); acest domeniu comun al semnificaților de conotație este cel al ideologiei, care nu poate fi decît unică pentru o societate și o istorie date, oricare ar fi semnificanți! de conotație la care recurge.
Ideologiei generale îl corespund într-adevăr semnificanți de conotație care se specifică după substanța aleasă. Acestor semnificanți le vom da numele de conotatori, iar ansamblului de co-n o tato r i retorică: retorica apare astfel ca fața semnificantă a ideologiei. în mod fatal, retoricele variază prin substanța lor (aici sunetul articulat, acolo imaginea, gestul etc.), dar nu neapărat prin forma lor ; este chiar probabil să nu existe decît o singură formă retorică, comună de pildă visului, literaturii și imaginii14. Astfel retorica imaginii (adică clasamentul conotatorllor săi) e specifică în măsura în care e supusă unor constrîn-geri fizice de viziune (diferite de constrîngerlle fonatorii, de pildă), fiind însă generală în măsura în care «figurile» nu sînt niciodată altceva decît niște raporturi formale de elemente. Retorica aceasta nu va putea fi constituită decît pornind de la o inventariere destul de largă, dar putem prevedea încă de pe acum că vom întîlnl aici cîteva dintre figurile reperate odinioară de Antici și de Clasici15 ; astfel roșia semnifică italienltatea prin metonimie; altundeva» o secvență de trei scene (cafea boabe, cafea măcinată șl cafea savurată) degajează prin simplă juxtapunere un anumit raport logic, în aceiași fel ca un aslndet. Este foarte posibil ca, dintre metabole (sau figuri **
** formă, In sântul proci· dat da Hjelmilav, ca orsanlxara funcționali a •amnlficațllor Intra al,
w AJ, Gralmai, Cours de Sémantique, 1964; calata faplrograflac· da Școala normais tupe-rloiri din Saint'Cloud.
Cf. Ê. Oonvanlíta, Remarque! sur la fonction du langage doni la découverte freudienne, în to Psychanalyse, 1, 1956, ρ. 3—16.
“ Retorica datici va crabul rogtndlcl tn ttrmani strutturali (aita obiectul unti lucrivi In cur») șl peata atunci va fi posibil li se •tabilaaicl o retorici generală sau lingvistici a iamnlflctnțllor de conotație valabili pentru sunatul articulat, pentru Imagine, geit etc.
de substituire a unui semnlficant cu un altul)ie, metonimia să fie aceea caro procură Imaginii col mai mare număr de conciatori ; iar dintre para-taxe (<au figuri alo sintagmei) asindeti să fio cel dominant.
Lucrul cel mai Important însă — pentru moment cel puțin — nu este inventarierea conotatorllor, cl faptul de a înțelege că în Imaginea totală aceștia constituie niște trăsături discontinue sau mal bine spus « eratlce ». Conotatori! nu ocupă întreaga loxle, lectura lor nu o epuizează. Cu alte cuvinte (șl aceasta ar putea fi o propunere valabilă pentru semiologie în general) nu toate elementele lexlel pot fi transformate în conotatori, căci în discurs stăruie întotdeauna o anumită denotație, fără de care tocmai discursul nu ar fi posibil. Acest lucru ne duce îndărăt la mesajul 2, sau imagine denotată. în publicitatea Panzoni, legumele mediteraneene, compoziția, profuzia chiar, apar ca niște blocuri eratlce, izolate și în același timp încastrate într-o scenă generală avînd propriul ei spațiu și, așa cum am văzut, propriul ei «sens »: ele sînt « prinse » într-o sintagmă care nu este a lor, dar care este a denotației. Aceasta este o propunere

importantă, căci ea ne permite să fundamentăm (retroactiv) deosebirea structurală a mesajului 2, sau literal, și a mesajului 3, sau simbolic, și să precizăm funcția naturalizantă a denotației în raport cu conotația; noi știm acum în mod foarte exact cd sintagma mesajului denotat este aceea care « naturalizează » sistemul co-notat. Sau altfel spus : conotația nu este altceva decît sistem, ea nu se poate defini decît în termeni de paradigmă; denotația iconică nu este altceva decît sintagmă, ea asociază elemente fără sistem ; conotatorii discontinui sînt legați, actualizați, « vorbiți » prin sintagma denotației : lumea discontinuă a simbolurilor plonjează în istoria scenei denotate ca într-o baie purificatoare de inocență. Prin aceasta vedem că în sistemul total al imaginii funcțiunile structurale sînt polarizate; există pe de o parte un fel de condensare paradigmatică la nivelul conotatorllor (adică, în mare, al «simbolurilor »), care sînt niște semne puternice, eratice și, am putea spune, « reificate », și pe de altă parte ca o « masă în fuziune» sintagmatică la nivelul denotației : nu trebuie să uităm că sintagma rămîne întotdeauna foarte aproape de vorbire șl că « discursul » ■conic este cel care îi naturalizează simbolurile. Fără a voi să Inferăm prea timpuriu, începînd de la Imagine la semiologia generală, putem totuși îndrăzni să spunem că universul sensului total este sfîșiat lăuntric (structural) între sistem –ca fapt al culturii și sintagmă –ca natură: operele comunicărilor de mase, toate, întrunesc în ele» străbătînd dialectici felurite și felurit izbutite, fascinația unei naturi, care este aceea a povestirii, a dlegezll, a sintagmei șl Intell· gibilltatea unei culturi, refugiate în cîteva simboluri discontinue, pe care oamenii le «declină » la adăpostul graiului lor viu.

în românește de IRINA FORTUNESCU

Jl. U ■ II III –
''   ·* ud opoilțl» «cutí
d?. I»kob«en tntr, m.uforl al m.tonlml·. clei daci metonimia, prin originea sa, asta o figuri a contlgultițll, în final «a funcționezi totuși ca un substitut al samnlficantului. cu alta cuvin··, ca o m«tafor·.

laborator

GETA BRĂTESCU

Prezintă interes ca document de antropologie culturală operația de punere în lumină a unor stimuli și comportamente artistice sesizabile în configurația actuală a plasticii românești. Evident, situarea în perspectiva antropologiei culturale comportă validitatea lucrului în planul existenței artistice.

în aceste imagini ale Getei Brătescu, stimul e un anumit mediu al graficianului. tipografia, continuînd tema seriei de gravuri mai vechi cu Ateliere. Artistul operează acum, prin decupaje fotografice revelatoare, țintind omologia structurală dintre aparat tehnic și aparat biologic. Metafora, b condusă în termenii retoricii obiec-tului găsit, instituie imaginea unui Jp fabulos ustensil aclimatizat în ori-Hr zontul afectiv. Astfel ambigue, proce-deele obiectivității optice (fotograma, colajul) nasc paradoxul unui patos al distanțării care se poate aprecia prin raportare la estetica expresionismului brechtian.

ANCA ARGHIR

PUNCTE DE VEDERE

Măretul program de dezvoltare a țării, trasat de cel de-al Xl-lea Congres al P.C.R., în care rolul industriei crește foarte mult, impune,

neîntîrziat, găsirea unor soluții potrivite dezvoltării design-ului spre un nivel corespunzător, depășind înapoierea de azi și flagranta discrepanță în care se află față de nivelul actual și mai ales față de cel de mîine al industriei. Așa cum s-a arătat într-un articol precedent*, una din primele măsuri ar fi crearea unui sistem complex de învățămînt de specialitate, mediu și superior. Acțiunea ar presupune, înainte de toate, o reformă radicală a ceea ce azi se numește convențional design, pedagogia artistică din școlile elementare și medii, ba chiar din sistemul de educație al preșcolarilor. Un atare sistem, experimental și foarte elastic la început, ar avea menirea să construiască un nou tip de educație vizuala, întemeiată pe cele mai noi date științifice — de la psihologia formei și topologie pînă la socio-psihologie, matematici, mecanică și electronică— care să creeze o nouă optică asupra lumii formelor, atît marelui public, cît și, mai ales, viitorilor designer!. Ei vin azi din licee anchilozați de o educație de cele mai multe ori mimetică, așa-zis «artistica», învăța ți să repete pe dinafară, automat, formele din natură sau obiectele, fără a pricepe structura sau mecanica lor, fără a avea noțiuni despre elementele constitutive ale formelor șl despre valențele lor,

Educația vizuală este necesară șl în învățămîntul superior, dar nu numai la facultățile sau Institutele de arte sau tehnice, d șl la cele economice sau umanistice. Astfel de cursuri, numite frecvent basic design, sînt

* Vezi r©vi»ia « Arta » nr. 6 din 1975.

azi nelipsite din programele multor mari universități din lume, depinzînd de obicei de așa-numi-tele «Centre de educație vizuală » sau « Arte vizuale ». Sistemul de învățămînt ar mai presupune înființarea unor școli medii de design, pe specialități, poate depinzînd de unele unități industriale, înființarea unui Institut independent de industrial design, precum și a unor facultăți de programare a producției industriale și marketing la institutele de științe economice. De asemenea ar mai trebui poate creat un Centru național de design, ale cărui sarcini ar consta, pe de o parte, în elaborarea unor studii teoretice, precum și din crearea unor prototipuri industriale etalon; iar pe de altă parte în organizarea documentării și informării pe plan republican. In sfîrșit, opinăm că ar trebui instituționalizată întreaga acțiune, creîndu-se un for specializat de stat.

Nu încape îndoială că astfel de țeluri nu pot fi atinse imediat, în actualele condiții. De aceea s-ar impune un plan de acțiune și organizare eșalonat, de pildă, pe trei etape.

In prima etapă ar trebui întreprinsă o intensăactivitate de documentare și studii pentru a se găsi cele mai bune forme: organizatorice, tehnice și pedagogice, în care să fie încadrată întreaga acțiune de ridicare a nivelului Industrial design-ului. Concomitent, cîteva colective compuse din specialiști cu mare experiență șl deosebit de bine pregătiți în acest domeniu ar trebui să studieze, în cele mal însemnate centre de design, Institute de învățămînt sau birouri de design ale unor mari Industrii din lume, pentru a se găsi șl a se alege co e mal adecvate forme, experimentate, potrivit condițiilor concret Istorice ale dezvoltării economiei românești, precum și culturii românești moderne. O astfel de acțiune — primordială și esențială pentru elaborarea întregului plan de dezvoltare — trebuie pregătită și îndeplinită cu maximum de seriozitate, de ea depinzînd în cea mai mare măsură rezultatele finale.

în aceeași perioadă s-ar situa și constituirea primului nucleu al viitorului Centru național de design, care, în afara sarcinilor curente, ar pregăti structura viitoarei organizații republicane, precum și a centrelor pe ramuri industriale sau centre generale f>e regiuni.
n prima etapă ar trebui înființate și primele forme tranzitorii de învățămînt (dintre care unele funcționează de pe acum), repre-zentînd, cu deosebire, experiențe pregătitoare pentru viitorul sistem complex de învățămînt al industrial design-ului propriu-zis. Experimentarea unei noi pedagogii se impune prin caracterele specifice ale unei noi vizualitățl, dominată de design, domeniu de creație caracteristic erei mașiniste. El nu poate fi definit doar ca o relație între « frumos» și « util », cum se face, încă, din păcate, deseori, în mod diletantist ! El este, în ultimă analiză, chintesența expresiei fuziunii dintre ARTĂ șl TEHNICĂ, ce a atins un nivel atît de înalt în epoca noastră.
Relațiile dintre util și frumos, precum șl chiar cele dintre artă și tehnică, sînt străvechi. Dar între era design-ului — a produsului de serie mare Industrială, a supermarket/ng-ului — pe de o parce, șl era breslașă, artizanală, premașlnlstă, era seriei mici șl a unicatului, pe de altă parte, este o deosebire uriașă. Mal mult: Industrial design-ul are deja o Istorie de peste un veac șl jumătate, Dacă este adevărat că, virtualmente, deslgn-ul s-a
născut odată cu mașina, nu e mai puțin adevărat că această unealtă complexă a evoluat atît de mult pînă la faza automatizării totale, îneît azi condițiile concepției prototipului sînt radical schimbate. Totodată au evoluat într-un ritm amețitor și factorii generali — economici, ergonomici, socio-psihologici sau conjuncturali. De aceea, operația design-ului actual se află literalmente cuprinsă în sfera optimalizării procesului in-dustrial-economic, chiar dacă el depinde esencialmente de conceptul cultural-artistic al epocii. Astfel, încadrarea învățămîntufui de design într-unul din vechile sisteme pedagogice este imposibilă. în general, sistemele pedagogice se constituie cu greu, doar ca rezultat al unor îndelungi experiențe, verificate. Dar, odată instaurate, ele se schimbă și mai greu, se mențin cu strășnicie, chiar dacă sînt de multă vreme depășite. Așa, de pilda, deși Școala Bauhaus — prima încercare revoluționară de a reforma pedagogia academista de arte — punea, încă din 1919, la baza întregului proces de învățămînt, drept criteriu estetic director, condițiile economice și tehnice ale procesului industrial, institutele de design propriu-zise au început a se forma abia după vreo 20 — 30 de ani. Iar azi faza pedagogiei Bauhaus este și ea în bună parte depășită.
în orice caz, vechiul sistem «bele-artlst », fie al academiilor de arhitectură, fie al celor de arte frumoase, nu poate răspunde nicicum noi lor cerințe pedagogice ale învățămîntului de tip design. Fără a se autodizolva, academiile nu pot asimila noua estetică a obiectului, specifică civilizației mașiniste în faza sa cibernetică. Cheia de bolta a întregului sistem academlst se afla tocmai în detașarea artistului de orice condiție prealabilă. în sensul în care el
creează un unicat de a cărui utilitate decide. Mai mult, academismul se sprijină esencialmente pe funcția de reprezentare, de reflectare a artei, în contradicție flagrantă cu design-ul, care este, înainte de orice, creație independentă: obiect nou introdus în environment și inexistent înainte, lată de ce un institut de design nu este și nici nu poate fi o Academie de Bele Arte modernizată ! El trebuie să constituie o organizație pedagogică funciarmente nouă, putînd răspunde cerințelor societății actuale.

Pînă la faza finală a procesului ce ne străduim a-l schița aici, cînd ar trebui să apară și un Institut de industrial design Independent, se pot folosi, credem, experimental, unele forme tranzitorii, pregătitoare, atît pe lîngă institutele noastre de arhitectură, cit și pe lîngă cele de arte plastice, lată, concret, în ce ar consta astfel de forme tranzitorii de învățămînt:

— Secții de specialitate la institutele de arhitectură, pentru: design arhitectural de elemente modulare, de arhitectură navală, feroviară, auto, expoziții, mobilier, design ambiental etc.

— Secții de specialitate la institutele de arte plastice, pentru: design în diferite ramuri industriale, de la Industria grea la cea ușoară, design de comunicații vizuale — de la publicitate șl ambalaje pînă la generice de film și televiziune, desen animat etc., design de jucării șl material didactic etc.

E de dorit ca numărul studenților ce vor fi primiți în aceste secții, precum șl toate condițiile de organizare a învățămîntulul, să tindă spre acoperirea cererilor reale ale Industriei pe plan republican.

— Secții de specializare la Institutele de științe economice, în programarea producției industriale, marketing etc.

— Cursuri generale de basic design cu caracter obligatoriu la toate institutele tehnice, iar la institutele de științe economice și la facultățile umanistice, cu caracter facultativ.

— Școli medii de industrial design, pe ramuri de producție: ceramică, sticlă, articole electrice, mobilier, obiecte de plastic, lemn, fier etc., doar acolo unde sînt condiții și școlile pot fi patronate direct de unități industriale.

— Cursuri de reciclare pentru actualii creatori de forme industriale din producție, cu stagii și forme diferite, mergînd pînă la trei ani. Astfel de cursuri trebuie organizate cu multă grijă și cu tot simțul responsabilității, numai acolo unde poate fi asigurată o pregătire temeinică de specialitate și un minim de nivel cultu-ral-artistic. Altminteri vor rămîne multe cadre incapabile în industrie, dar învestite cu diplome noi, inatacabile, Firește că astfel de cursuri nu reprezintă decît soluții de compromis. Dar pentru a acoperi marile nevoi ale industriei, alegînd cu grijă pe cei ce pot fi primiți la astfel de cursuri, în baza unui concurs de verificare, putem obține o oarecare ameliorare.

Tot în etapa întîla ar trebui începută șl pregătirea reformei pedagogice a educației «artistice » — desen — din școlile elementare șl medii, teoretico șl profesionale, Cum s-a mal spus, aici se află una din principalele chel ale noii educații estetice a maselor largi populare. Vom încerca să expunem cîtova Idei în legătură cu un nou tip de educație vizuală într-un viitor articol. La etapa a doua s-ar putea ajunge prin rezultatele parțiale ale primei etape: studii, documentare, primele specializări, experimentare etc. Alci s-ar situa:

— înființarea Centrului național de design, ce ar cuprinde: o secție de studii șl creație a prototipurilor etalon și o alta de documentare și studii, de popularizare a principalelor probleme, precum și a rezultatelor studiilor, prin publicații, concursuri cu premii, expoziții ș.a.m.d. Socotim că un astfel de centru ar trebui să aibă și o comisie de îndrumare a creației industriale, cu drept de veto asupra prototipurilor noilor produse, așa cum se practică curent în multe țări industriale.

— în aceeași etapă, firește, pe măsura posibilităților, ar trebui înființate atît unele centre de design pe ramuri de producție, pe regiuni, sau birouri de design ale unor unități industriale mari.

— Formele de învățămînt ce ar apărea acum ar fi:
— La institutele de arhitectură — facultăți de design, cu secții de specializare în ramurile mai înainte menționate;
— la institutele de arte plastice— facultăți de design, de asemenea cu secții de specializare în domeniile menționate înainte;
— la institutele de științe economice — facultăți de programare a producției industriale și marketing.
— Tot atunci s-ar putea crea centrele de educație vizuala în tot învățămîntul superior» avînd un program minimal, obligatoriu, precum șl unui maximal, facultativ.
— De asemenea s-ar putea începe Introducerea reformei pedagogice în ceea ce privește educația vizuală de la preșcolari la liceu. In etapa a treia, pe baza experiențelor acumulate și a cadrelor de specialiști ce s-au format pînă atunci, s-ar putea atinge obiectivele finale, șl anume:
— Constituirea forului de stat conducător al activității .în acest domeniu.
— Funcționarea Centrului național de design cu toate secțiile și întregul potențial.
— înființarea unui număr corespunzător de centre de design pe ramuri de producție, regionale, precum și birouri de design ale unor mari unități industriale.
— Instituirea la București a unui seminar de design bienal, cu caracter internațional, în care să se poată dezbare principalele probleme ale domeniului, să se confrunte experiențele și să se demonstreze succesele diferitelor țări prin expoziții de design.
— Instituirea la București a unor expoziții — concurs de design, naționale, anuale, în care s-ar prezenta și premia cele mai bune creații ale designului românesc intrate în producția curentă în acel an.
— înființarea Institutului de design, institut de învățămînt superior, prin unirea celor două tipuri de facultăți ce au funcționat experimental la institutele de arhitectură și la cele de arce plastice.
— înființarea liceelor de design, de toate felurile.
— Generalizarea și definitivarea programelor de educație vizuală în tot învățămîntul superior.
— Generalizarea noii metode de educație vizuală în tot învățămîntul preuniversitar.

Nu încape îndoială că proiectul de față este doar un plan de principiu, cu totul general el urmînd a suferi modificări în pas cu studiile, documentarea șl experiențele acumulate.
Oricum, disproporția dintre sta-
diul de dezvoltare al des Igri-ul ui din țara noastră șl ritmul accelerat în care crește producția
Industrială românească Impune o
onerali energică, hotă-
acțiune
rîtă șl, mai ales, urgentă,

PAUL CONSTANTIN

Trei gravuri din ciclul «Realitatea imediată»

————————————————————' r1^.1 ' · ■ Ί-» I II -> -I ·ρ·^

ATELIER
SERGIU DINCULESCU

N, 1947 Iunie 2, București. Studii: Institutul de arte plastice «N. Grlgorescu », București, promoția 1972. Din 1971 participă la expoziții de stat, saloane oficiale șl alte manifestări colective. Expoziții de grup: 1972—București (Kallnderu); 1974 — București, Arta șl actualitatea (Casa Ziariștilor, Ateneul Tineretului); Expoziția Document — Podul (Atelierul de gravură al U.A.P.). Premii: 1971 — Premiul II, Concursul do afișe « 50 ani de la înființarea P.C.K. ».

ATELIER

THEODOR MORARU

N.: 1938 martie 23, la îndărăptnici (U.R.S.S.). Studii: Facultatea de arte plastice a Institutului Pedagogic, București, promoția 1968. Din 1969 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale : 1969 — București (Ateneul Tineretului); 1971—București (Simeza), Varazze — Italia (Galleria d'Arte dell'Orizzonte); 1973 — București (Apollo); 1974—București (Simeza). Expoziții de grup: 1972—București, Desene inedite (Apollo); 1973 — București, Fantasticul ca atitudine (Atelier 35); 1974 — București, Probleme noi ale imaginii (Atelier 35); 1975 —Atena (Athenaeum International Art Center). Expoziții de artă românească organizate în străinătate : 1971 — Praga, Tineri artiști plastici români; ^974 Berlin (R.D.G.), Tunis, Cairo; 1975 — Islamabad. Expoziții internaționale: 1973 — Plâtres (Cipru), ediția a lll-a « Privighetoarea de aur ».

1. Faleză
2. Stîncă
3. Amfiteatru
4. Terase
5. Sol dobrogean
6. Brazdă uriașă

εε

ATELIER

GEORGETA PUSZTAI

N.: 1949 martie 5, București. Studii·
~ K 15 _ _ i ’
« Nicolae Grigorescu »’din
promoția 1974. Din 1972 participă li expoziții de sabine București
Sforï^" COleCtÌVe- EXpOZitii Pe™"al-

GHIȚĂ

Fresca din sala de recepție a Consiliului popular — Constanța (fragment)

în 17 aprilie 1975 a adormit pentru totdeauna, liniștit, Ghiță Popescu, « maestrul » iubit, care nu cobora de pe schelă decît arareori, pentru bucuria colegilor, prietenilor și admiratorilor, mai vîrstnici sau mai tineri. Moartea a venit — cum spune Leonardo — ca un somn odihnitor, după o lungă zi de muncă. Dotația artistică excepțională, munca intensă, blîndețea și bunătatea înnăscute îl făceau prietenos, omenos și totdeauna voios, binevoitor.

A fost un maestru modest, ca freschisti! și iconarii noștri de altădată ; ca și ei a învățat arta pe schelă, sub bolțile monumentelor ale căror ziduri le-a împodobit și din a căror umbră cu greu se desprindea. A lucrat singur, însoțit doar de un ucenic, prieten și tovarăș de viață —

Nuni Dona. A întîmpinat totdeauna cu generozitate solicitările oficiale: a condus cursurile de restaurare de la Antim și școala de pictură de la Ciorogîrla ; a răspuns chemării Institutului de arte plastice, care cunoștea pentru prima dată un maestru format printr-un contact direct cu zugravii vechilor noastre monumente.
Era fiu de pictor. învățase meseria pe lîngă tatăl său, din copilărie, pe schelă ; mai tîrziu, în timpul uceniciei la Belle-arte studiază frescele mînăstirilor noastre din Muntenia și Oltenia, iar mai apoi din Bucovina. Marile monumente bizantine grecești ale secolelor XIV — XVI nu le-a cunoscut decît tîrziu, ca șî cele bizantine mai vechi din Albania. Ghiță Popescu a fost un reformator. El a reevaluat, creator, lecția artei bizantine, care i-a fost atît de scumpă, într-un moment cînd pictura noastră bisericească se cufundase într-un marasm, fie urmînd linia apuseană a lui Tattarescu, precum vor face frații Serafim, fie interpretînd Bizanțul în scheme reci, șablonarde, ca pseudo-bizantinismul unui Costin Petrescu.
Deși îl cunoscuse pe admirabilul bizantinist Brăescu, care adusese în pictura noastră bizantinul arhaic al mozaicurilor din Ravena, Veneția și Roma, se poate spune că Ghiță Popescu s-a format singur. A început prin anii 40, la Ghencea, la Giurgiu (împreună
cu Nicolae Stoica), la Dioști, la Flămînda, pentru a ajunge la marile sale fresce din Galați (1953) și Constanța (1959) și a atinge culmea rafinamentului în monumentul Sfîntul Gheorghe din Pitești, încă neterminat. Ghiță Popescu a fost unul dintre cei mai distinși « monumentanti ». La Consiliul popular din Constanța, la hotelul Tomis din Mamaia, la

i Bala Mare, la sediul Comitetului județean Popescu, împreună cu Nuni Dona
Casa de cultură din
L _______ M
de partid din Suceava, Ghiță Popescu, împreună cu Nuni Dona — care a imprimat umor șl vioiciune severelor și riguroaselor sale construcții picturale — a înscris, în spiritul maeștrilor de altădată, unicitatea stilului său,
GHEORGHE GHIȚESCU
INFORMA TU

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE
Oslo
La 11 aprilie s-a deschis la Oslo, sub auspiciile Asociației norvegiene pentru relații internaționale, expoziția de sculptură Gheza ¡Vida și de gravură contemporană românească. Gheza Vida a fost reprezentat cu aceeași selecție de lucrări care a constituit obiectul expoziției sale deschise anterior în Belgia, Olanda și Danemarca. Colecția de gravuri (proprietatea expozanților) a cuprins 65 lucrări (gravură pe metal, litografie, xilogravură, mezzotinta, acvatinta) de Corina •eiu Angheluță, Adina Caloe-nescu, Marcel Chirnoaga, Dumitru Cionca, Adrian Dumitrache, Dan Erceanu, Ladlslau Feszt, Hildegard Klepper Paar, George Leolea, Ethel Lucaci Bălaș, Ti-beriu Nicorescu, Ion Panaltescu, Simona Runcan.
Tokyo Osaka
Sub auspiciile companiei Wasko Koegl din Osaka, a fost prezentată, în cursul lunii aprilie, la Tokyo și la Osaka o amplă expoziție de pictură contemporană românească cuprlnzînd lucrări a 138 artiști.

în aceeași perioadă. Muzeul Central din Tokyo a prezentat o expoziție de pictură pe sticlă și pictură pe lemn (128 lucrări — Hustrînd valorificarea șl dezvoltarea în contemporaneitate a unor vechi tehnici șl meșteșuguri artistice românești).

Ciudad de Mexico

Sub auspiciile Institutului Național de Arte Frumoase din Mexic și ale Ambasadei române la Ciudad de Mexico, Galeria Chapultepec din Ciudad de Mexico a prezentat, între 16 mai și 10 iunie a.c., expoziția pictorului Dan Hat-manu intitulată « Om și sentiment ». La vernisaj au luat parte Sergio Gaiindo, director general al Institutului Național de Arte Frumoase, Dumitru C. Mihail, ambasadorul român la Ciudad de Mexico, personalități ale vieții politice și culturale din Mexic, reprezentanți ai presei, un numeros public. Au rostit alocuțiuni arh. Felipe Lacou-ture, șeful Departamentului artelor plastice din Mexic, și pictorul Dan Hatmanu.

Primită cu Interes do public șl presă (Informații, cronici, Interviuri fiind publicate în « El Universal », « El Dia » ș.a,, Iar televiziunea mexicană prezen-tînd șl comentînd în flecare seară,
timp de două săptămîni, cîte una din cele 14 lucrări expuse), expoziția a cuprins un ciclu de picturi din care fac parte Pictorul, Artistul, Omul sentimental, Memoria păcii, Forța timpului, Cristalul, Anotimpurile, Memoria celor căzuți ș.a. Expoziția a fost itinerată în localitățile Pueblo, Acapulco, Guernavaca, Gua-dalahas. Două din lucrările expuse vor fi donate Muzeului Național al Culturii din Mexic

Tot la Ciudad de Mexico, în cursul lunii mai, a fost prezentată o expoziție de artă populară românească. Selecția celor 270 obiecte (aparținînd colecției Muzeului de artă populară al R. S. România) realizează o imagine de ansamblu a culturii noastre populare, ilustrată prin-tr-o varietate de genuri și tehnici (costum popular, textile de interior, ceramică, lemn), fiind reprezentate diferite zone etnografice ale țării.

Ljubljana

In luna mai a avut loc a treia ediție a bienalei internaționale de caricatură Brez Besed (Fără cuvinte) de la Ljubljana. Din țara noastră au participat Anton Avram, Ion Dogar Marinescu, Claudlu Nicolae, loslf Teo-dorescu. Juriul internațional l-a acordat caricaturistului Claudlu Nicolae unul din premiile bienalei.

Varșovia

Răspunzînd Invitației redacției Pro/ekt, criticul Mlhal Drlșcu publică în nr. 2/1975 al cunoscutei reviste poloneze o prezentare a expoziției Arta șl Orașul
(București. Galeria Nouă). Articolul (inclus în rubrica Evenimente și fapte, care cuprinde, de asemenea, relatări despre manifestări cultural-artĭstĭce din Düsseldorf, Praga, Varșovia) relevă importanța dezbaterilor privind modelarea complexă a mediului urban cu implicarea directă a factorului de creație artistică. Ilustrația bogată (12 imagini cu aspecte din expoziția de bază și din cele trei expoziții personale organizate succesiv) însoțește convingător textul. (In ilustrație: Agora de Marin Gherasim.)

Ancona

La Ancona a fost prezentată, în cursul lunii mai, Expoziția internațională de desen umoristic pe tema Sportul. Din țara noastră au participat : Anton Avram, Octavian Bour, Constantin Ciosu, Vasile Crăiță Mândră, Ion Dogar Marinescu, Claudlu Nicolae, Mihai Pânzaru, losif Teodorescu, Helga Unipan. Caricaturistul Claudiu Nicolae a fost distins de juriul internațional cu unul din premiile expoziției.   r

37
Bînche
Liège
ocrîjk
Sub auspiciile UNESCO și ale SIEF (Societatea Internațională de Etnografie și Folclor, al cărui președinte este prof. dr. Mihal Pop) au fost organizate în Belgia o serie de manifestări cultural-artistice care se desfășoară de-a lungul verii în diferite localități, cu concursul unei largi participări internaționale.
In cadrul festivalului folcloric « Logodna și căsătoria » de la Liège, la expoziția de la Muzeul vieții valone (inaugurată în cursul lunii iunie), arta noastră populară a fost reprezentată printr-o selecție de obiecte din inventarul tradițional al nunții (găteala de cap a miresei, steagul de nuntă, >Iosca și ulciorul de nuntă etc.), n cursul lunii august, la Muzeul în aer liber din Bocrijk, unde au avut Ioc spectacole folclorice, au fost prezentate obiceiuri tra-diționale ale nunții românești.
La Bînche, Muzeul internațional al carnavalului și al măștii a or-ganizat, cu participarea a 20 de țări, festivalul « Masca în tradiția europeană », care s-a desfășurat între 14 iunie șl 6 octombrie, La expoziția Internaționala a festivalului, secțiunea română a cuprins o colecție de 236 obiecte, din patrimoniul Muzeului de arta populará al R. S. România, llustrînd, prin măști și o bogată recuzită (clopote, harapnice, instrumente muzicale etc.), tipologia măștii populare și cîteva din obiceiurile noastre folclorice tradiționale ca « uratul », « priveghiul », «alaiul caprei », «alaiul ursului », «călușii», «cornii» ș.a. Mare parte din piesele expuse la Bln-che au fost anterior prezentate la București (ianuarie a.c.) la expoziția « Obiceiuri populare de iarnă ».
Berlin
Revista berlineză Bildende Kunst (nr. 1/1975) publică, sub semnătura lui Harald Olbrich, un comentariu pe marginea expozițiilor bucureștene jubiliare și a expoziției de artă românească de la Berlin, deschise anul trecut în cadrul manifestărilor consacrate aniversării eliberării. Contactul cu asemenea expoziții cuprinzătoare și reprezentative ofe-rindu-i posibilitatea unei informări bogate, autorul afirmă că «în totalitatea ei, arta românească este adînc înrădăcinată în transformările dramatice ale epocii noastre, față de care artiștii reacționează în mod creator și original ... ». Relevînd faptul că « dezvoltarea artelor plastice în România socialistă a parcurs deja mai multe etape și a înregistrat o crescîndă diversitate de forme», autorul observă legătura dintre « multiplicitatea formelor » și preocuparea pentru «importante teme și conținuturi sociale », pentru « tratarea torlce de mare însemnătate», dar și preocuparea pentru mediul ambiant ori pentru capacitatea imaginii artistice « de a genera plăcere estetică ». Analizînd creația contemporană, autorul înregistrează « tendința unor expresivități marcate, a unor structuri dramatice șl asociative » care nu contrazic viabilitatea atitudinilor tradiționale, între care sînt citate, pentru Importanța lor, lirismul cromatic șl filonul artei populare, alimentat do un folclor încă viu. Olbrich îșl susține afirmațiile cltînd numeroși artiști, de la maeștri consacrati unor subiecte

la tineri (articolul fiind, dealtfel, însoțit de un bogat material ilustrativ). în concluzie, consi-derînd că lucrările prezentate exprimă cu sinceritate « un crez artistic, un mesaj viu, transmis de la om la om », autorul apreciază că « Imaginea bogată în transformări oferită de arta contemporană românească constituie ecoul dezvoltării înseși a țării» noastre. (în Ilustrație: Eliberare de Grlgore Minea șl Victorie de Paul Vasllescu).

Viena

La 12 mai s-a deschis la Palatul Palffy din Viena o expoziție de artă decorativă cu lucrări de Elena Haschke Marlnescu, Expoziția a cuprins tapiserii (mu-rale și spațiale), panouri decorative (imprimeu artistic manual) și serigrafìi. între lucrările ex-puse (cea mai mare parte prezentate anul trecut la expoziția personală a artistei, deschisă la București) figurează tapiseriile Brîiele pamîntului (în ilustrație), Brîiele cerului, Brîiele luminii, serigrafìi din ciclul Bolta cerului — Soarele, Luna, Ploaia ș.a.

Damasc

La 19 mai s-a deschis la Damasc o expoziție românească de artă decorativă și artizanat. Colecția a cuprins tapiserii de Aurelia Ghiață, Adrian Necula, Victoria Radu, Mariana Șenilă și o diversitate de obiecte (realizate de meșteri populari șl de cooperația meșteșugărească), printre care costume populare, țesături, ceramică» lemn, păpuși etnografice.

Expoziția a fost prezentată, în continuare. în Iordania.

Bratislava

Revista slovacă Vytvarny Zi vot din Bratislava publică în nr. 2/ 1975, sub semnătura criticului Mlrcea Deac» o amplă prezentare a pictorului Ștefan Szònyi, omul șl opera (după retrospectiva artistului la București șl Timișoara). Textul este însoțit de un bogat

material ilustrativ — ^Caterina Varga, Plutași, Octombrie 1917, trei studii pentru Gheorghe Doja ș.a. (în ilustrație: din tripticul Octombrie 1917, vitraliu).

S1MEZE

Expoziție de grup

Suceava. Galeriile de artă. Martie. Expoziție de pictură cu lucrări executate în cadrul documentării 1974. Au expus: Laurențiu Buda, Petru Balasz, Constantin Crăciun, Eva Cerbu, Virgil David, Paul Gheraslm, Sempronîu Iclozan, Virgil Preda, Alma Redllnger, Sofia Uzum.

Muzeul din Miercurea Ciuc. Ianuarie. Au expus: Gheorghe Adoc, Ana-Maria Andronescu, Antal Imre, Beczăssy Antal, Elena Bronltzkl, Balogh Lajos, Borsos Gábor, Emilia Boboia, Clara Can-temir, Elena Chlnschi, Marcel Chlrnoagă, Dumitru Cionca, Maria Constantin, Ion Doñea, Mircea Dumitrescu, Adrian Du-mitrache, Dan Erceanu, Gaál Andrâș, Ștefan lacobescu, Imets László, Adrian lonescu, Gheorghe Ivancenco, Karancsi Sándor, Dumitru Leolea, Pula Masichievici, Maszelka János, Markos András, Márton Arpad, Mérey András, Nagy Péter, Olac Vasile, Mircea Olarian, Pàli Lajos, Stelian Panțu, Ion Panaitescu, Ala Jalea Popa, Tia Peltz, Anton Perussi, Dumitru Rlstea, Sõvér Elek, Vasile Socoliuc, lulíus Șuteu, Horia Teodoru, losif Teodorescu, Ion Titoiu, Aranka Zsigmond.

Vasile Aciobăniței

Simeza. Octombrle-noiembrie 1974, Sculptură.

Simon Endre
Tîrgu-Mureș.
Februarie-martie. Acuarele.
Suzana Fîntînariu
Cralova. Sala de expoziție a Teatrului Național, lanuarie-fe-bruarie. Gravură.
Angi Petrescu Tipărescu
Galateea. Februarie-martie. Grafică de carte.
Expoziție de grup
Au expus: Paul Atanasiu, llîe Ardeleanu, Șerban Rusu Arbore la Galeriile de artă ale municipiului București. Februarie-martie. Pictură.
Gheorghe Zidaru
Tîrgoviște. Sălile de expoziție. Februarie-martie. Pictură.
Rodica Pândele
Simeza. Martie. Pictură.
Mihai Mîrcea Ciobanu
Ateneul Român. Martie. Pictură.
Vigh Ist van
Amfora. Martie. Grafică.
Galeria Új Elet.
Tornay Endre
Brașov (Bulevardul Victoriei nr. 10). Martie. Sculptură. Pictură. ¡ Grafică.
Dan Hatmanu
Suceava. Galeria Fondului Plastic. Martie. Pictură.
Plugor Sándor
Brașov (Bulevardul Victoriei nr. 10). Martie. Sculptură.
Expoziție omagială închinată zilei de 8 Martie șl Anului Internațional al Femeii Muzeul Județului Satu Marei Martie. Pictură, sculptură, gra-
39
Fleissig Nicolae Galateea tură.
Céline Emlllar Ligia Macovel IuHa Onlță, i Mlllțd Pet» π
Gheorghe Constantinescu
Galateea. Aprilie. Pictură
Teodor Catana
Amfora. Aprilie. Pictura
к * А-л ! iЛВi « li \
4w ·Їб > » гл · \гa*e í
■:Иv
I KV лЛ Яь \
L V
W

2
[^CL/FìS a.■ОЧ/'ТЮЛ'Ом
La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:
Geta Brătescu
p. 27
Née le 4 mai 1926 à Ploiești. Études: Faculté de Lettres et Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Débute en 1946 au Salon Officiel « Blanc et noir». Expositions personelles en 1960, 1963, 1967, 1970, 1972, 1974.

Participe aux expositions d’art roumain organisées à l’étranger :
Varsovie (1959, 1970, 1974); Budapest (1959,
1965, 1969, 1972); Moscou (1960,
1961, 1965, 1970); Athènes (1960,
1967); Genève, Damas, Le Caire,
Alexandrie (1961); Prague (1962, 1973, 1974), La Havane (1962, 1972);
Dresde (1963, 1971); Sofia, Paris (1964), Washington, Chicago (1965);
Londres, Milan (1966); Cologne (1967), Santiago-Chili (1969, 1973),
Goteborg (1969); Regensbourg, Sao Paulo (1970), Berlin (1971, 1974);
San Marino, Tokyo (1972); Eastbourne, Belgrade, Bochum, Karlovy Vary,
Brno, Bogota, Quito, San José, Philadelphia (1973), Brême (1974),
Islambad (1975). Prend part aux expositions internationales ouvertes à
Moscou (Exposition des pays socialistes; 1958); Leipzig («La Paix dans
le monde», 1959; I.B.A., 1965 et 1971; «Figura», 1971); Venise
(Biennale, 1960); Vienne (Illustration du livre, 1961); Lausanne
(Biennale de la Tapisserie, 1965, 1969); Brno (Art graphique, 1966);
Berlin (Exposition commémorative Bertold Brecht, 1966); Bratislava
(Bd.B., 1967); Belgrade (« Golden Реп», 1968, 1972); Bologne (La Foire
i internationale du livre, 1969, 1972, 1973).
A publié un journal de voyage De la Veneția la Veneția (Éditions
Meridiane, 1971) et des articles dans les revues « Arta » et « Secolul
20 ».
Prix; 1965 — Ile Prix de l’Union des Arts Plastiques pour l’art déco-
atif; 1970 — Prix de la revue « Arta ».
Sergiu Dinculescu
p. 30
je z Bucarest, Études
I 2 Institut d’arts plastiques « N.
Grigorescu » de Bucarest (1972). Participe depuis 1971 aux expositions
d’état ainsi qu’à d’autres manifestations collectives et de groupe («
L’Art et l’actualité »; « Le Grenier » —
1975). Obtient le Ile Prix au concours organisé à l’occasion du
cinquantième anniversaire du Parti Communiste Roumain.
Theodor Moraru
p. 32
Né le 23 mars 1938 à Indàraptnici (U.R.S.S.). Études: Faculté d’art
plastique de l’institut pédagogique de Bucarest (1968).
Participe depuis 1969 aux expositions d’état ainsi qu’à des
manifestations collectives et de groupe à Bucarest («Dessins inédits» —
1972; «Atelier 35»·—1973, 1974). Expositions personnelles à Bucarest
(1969, 1971, 1973, 1974) et Varazze (1971). Prend part aux expositions
d’art roumain organisées à l’étranger : Prague (« Jeunes artistes
roumains, 1971); Berlin, Tunis, Le Caire (1974), Islambad (1975), ainsi
qu’aux expositions internationales organisées à Plâtres — Chypre («Le
Rossignol d’or», 1973) et Athènes (Athenaeum International Art Center,
1975).
Georgeta Pusztaî
p. 34
Né le 5 mars 1949 à Bucarest. Études à l’institut d’arts plastiques «
N. Grigorescu » de Bucarest (1974). Participe depuis 1972 aux
expositions d’état ainsi qu’à d’autres manifestations collectives.
Exposition particulière en 1975 à Bucarest.
Articles à signaler:
L’image
(Anatol Mândroscu)
P· 1

En choisissant des exemplaires significatifs du point de vue du style, I l’auteur propose un musée Imaginaire
du portrait autochtone comme hypothèse de travail pour une histoire « nécessaire» du concept de l’homme dans la culture roumaine. L’étude réunit indistinctement des espèces diverses de la pratique artistique (peinture, sculpture, broderies) relevant de l’art ancien et moderne, urbain ou rustique qui présentent des analogies et des correspondances suggérant de vastes unités stylistiques ou des structures collectives du style. Selon l’auteur, il existe dans le portrait autochtone une particularité qui se manifeste sur un substratum de culture byzantine: on retrouve, dans des contextes socio-culturels différents, les traits caractéristiques de l’image votive — un mélange intime de sensualité et d’immatérialité séraphique, une solennité et une profondeur propres au mode autochtone de concevoir l’homme. On pourrait avancer l’hypothèse qu’il existe un fonds stylistique commun, un programme stylistique appartenant à la collectivité, où fonctionnent un nombre restreint de génotypes stylistiques; les expressions phénotypiques, les idiomes du style sont réductibles à deux directions philogénétiques principales divergentes, sans pour autant comporter une rupture. Par une analogie d’élaboration formelle le portrait de Marie de Mangop (broderie de la seconde moité du XVe siècle) rejoint une sculpture de Gheor-ghe Anghel (artiste du XXe siècle); de même, un portrait de Pârvu Mutu (1675—1735), une sculpture d’un artiste contemporain comme Paul Vasilescu; la même esthétique austère, d’orientation classique, le même plan stylistique fondamental sont observables dans la série de portraits de Pârvu Mutu, dans un portrait datant de 1819 et dans un portrait d’un peintre contemporain comme Brăduț Covallu; se situant dans une autredlrection philogénétique,d’orientation expresslonlstc, une broderie du XVe siècle rejoint une peinture rustique, le portrait de Gala Galac-tlon de N.N. Tonitza et un portrait de Horla Bornea. Il est aisé de recon-naître dans ces séries culturelles la coexistence de patrons stylistiques
du type de l’invariance génétique (du point de vue antropologique la constance sélective des types humains — terrain d’aplication du style) et d’une variabilité des caractères différentiels exprimant l’action du milieu social et des facteurs historiques. La flexibilité génétique esc donc assez grande pour permettre l’évolution.

Cette situation indique, cependant, l’existence d’une structure spécifique de l’historicité stylistique, un cours relativement autonome et asynchrone par rapport au temps historique de l’infrastructure ou à d’autres formes de suprastructure, afin que, dans les limites de cette historicité, des systèmes de significants identiques ou isomorphes puissent offrir des significations différentes.

Rhétorique de
(Roland B- r es

Traitant ce la pectine ' que nous numéro c j en rourne 1964 dat' no. 4.

Esquisse d'un plan de développement
(Paul Coi '

Faisant suite à l’article — Faut-il encore prouver l'impact social du design ? paru dans le no. 6/1975 de notre revue, le texte actuel propose l’esquisse d’un plan de développement du Design au niveau du rythme accéléré de rindustrialisation en Roumaine. A cette fin I auteur envisage un système complexe d’enseignement spécialisé comportant parallèlement des mesures de réforme et d’éducation artistique dans les écoles primaires et secondaires.

imagini,, s
IMÁGINE
noastră a

mutlì realităţii înco,η; ■ Λ . pe baza impres l]
primite prin simţuri; rep; »ea unei percepţii J zuale sau auditive ;
(rar) obie PeJcePu.te Prm simî fl Deschizi larg ochit Í» incera să
păstrezi pentru tote | una în adinrul lor imaginile care ţi se faţă.
STANCU . .
.auzit?... Prea puţin. De ici, de colo, \făşie, Vreo urmă de gîndire,
[eminescu, o. i 134.
I roiesc ca
f \
perindă
23o Ţii tu minte cite-n lumeţi de imaginérc ori un petec de hîrtie O F
i g- in călimara asta noţâ 111 ca fluturii imagini Ce vor cădea cîndvat
inerte, ilpe cîmbul alb al unei pagini, TOPÎRCEANU, m. 7. Я |l 2·
Reproducere a unui obiect, formată din punctele I de reunire ale
razelor luminoase emanate de la un izvor K de lumină şi obţinută cu
ajutorul unui sistem op îc. pPõsãrí contopindu-se în luciul apei cu
propria lor imagint. IBOGZA, c. o. 39. Imagine reală = imagine în ale

4. Reflectare artistică a realităţii prin sunete, cuvinte» în muzică,
poezie, arte plastice etc. El ’ ce-i serveam, ci <4
I culori etc., :
;\ cutremurat nu de imaginea poetică .
\ glasul meu deznădăjduit, SADOVEANU, A. L. 17 6. (Mat.) Simbol.
Varianti
ODOBIÎSCU. s. III 60

REDACȚIA
Str. Constantin Mille 5-7-9. teleron
13.9136. București
administrația
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, teleton 50.29.65, București
COLEGIUL REDACȚIONAL
CORNELIU BABA, CECILIASTORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÛS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVID1U MAITEC, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE. NAPOLEON ZAMFIR
COLECTIVUL REDACȚIONAL
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, loan Horga, Horia Horșia, Iulian Mereuță
CORECTOR
Ingrid Georgescu
PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corradino
PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti
FOTOGRAFII
Eugenio Lupu, Mihai Oroveanu, Grigore Locusteanu, A. Colțeanu, Atanase Cartojan
Fotografiile art. «Design danez» au fost executate de Creativ-Foto, K. Helmer-Petersen, Strüwing Reklamee-foto, Mogens S. Kodr.
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155, București.
Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare : lei 180 anual 02 apariții); lei 90-6 luni.
Pour l'étranger: ILEXIM - Le départe-îxP°7‘.lmP°rt presses, Bucarest, Й!Гx0112Й'.ПГ'6‘'"66'P'O-B·2001·
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros), H
Lei 15
I'XaUg¿N¿TINDEREA POU<3RAficA
133 13S R F CA>)' calea ȘERBAN VODĂ ”3-135 București, România
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR 'PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Horia Bernea
Свершения содружества художников
Годичный салон графики ’75 Датский рисунок
Фильм и действительность
Сорин Илфовяиу, Михай Букулей, Виорика Колпакчи
Эрвин Панофски по-румынски
Баковиана 3
Присутствие Тамайо
Михай Михай
Международные соревнования
Циферблат. Панно
Волосы, рисунок
Дан Грпгореску Михай Дршпку Пауль Петреску
Рудольф Аригепл
Раду Штерн
Хорпя Хоршия
Жоэль Диль Дi°
Белле
Константин ПрУ7
Хория Берия
Δ
I
ebuie să dea expresie activități tumultuoase a poporului în țoale domeniile nd, în limbajul lor propriu, marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea a merge neabătut înainte. Răspunzînd cîl mai bine idealurilor și setei de progres frumos, pentru înaltele valori spiritul luminoaselor principii NICOLAE CEAUȘESCU
vieți sociale, og națiunii noastre < a oamenilor muncii, aceste opere trebuie să dezvolte gustul pentru morale ale societăți, să-i formeze pe oameni, ale umanismului revoluționar.
in
BIBLIOTECA
ÎMPLINIRI ale obstei
ARTISTICE
Istoria culturii românești din ultimele decenii se constituie ca o împlinire, plină de semnificații, a unor vechi tradiții ale creației de pe aceste pămînturi, dedicată întotdeauna omului și năzuințelor sale cele mai profunde. O împlinire firească în condițiile unei societăți ale cărei idealuri sînt acelea ale afirmării omului, a neistovitei sale puteri de creație. Caracterul icvoluționar al orînduirii noastre conferă operei de cultură capacitatea de a integra în construcția ei ideile politice și sociale cele mai înaintate ale epocii, de a răsfrînge, în chip specific, lumea complexă a științei moderne, vastele modificări ale conștiinței umane din acest secol.
Arta acestei țări a consemnat, cu consecvență, în cele mai de seamă opere ale ei, idealurile contemporaneității. Creația de artă din epoca noastră continuă această tradiție, dîndu-i un înțeles mai profund decît oricînd. Tendințele dezvoltării ei sînt determinate de direcțiile dinamice ale întregii societăți. Obștea artiștilor din România participă, în chip mai direct decît înaintașii ei, la evenimentul politic și social contemporan; ea nu și-a propus să reflecte doar, la modul Impersonal, transformările lumii românești de astăzi, ci s-a integrat — așa cum o demonstrează cele mal semnificative creații ale sale — în existența socială contemporană a țării. De-a lungul acestor decenii, atelierul artistic al țării, așa cum s-a dezvăluit în numeroasele expoziții, în operele de artă monumentală care completează

peisajul înnoit al României, a consemnat Istoria anilor acestora, înfățișarea oamenilor, constructori al socialismului, frumusețea priveliștilor țării.
Semnificativă mi se pare, din unghiul acesta, dezvoltarea artei de for public, a sculpturii statuare, a picturii monumentale. O țară a cărei istorie prezentă înseamnă, mai presus de toate, construcție, creează — firesc — o artă menită să se integreze în noul peisaj urban, mărturie a unei concepții umaniste moderne. O țară al cărei patrimoniu de artă se mîndrește, cu multă dreptate, cu una dintre cele mai de seamă opere ale sculpturii monumentale din cîte au fost create în lume (și am numit aici, bineînțeles, incomparabila creație brâncușiană de la Tîrgu Jiu) a fundamentat o tradiție a gîndirii plastice, deosebit de fertilă pentru înfăptuirile prezentului. Din opera brâncușiană au iradiat idei artistice receptate și interpretate de sculptorii români ai acestor decenii; din Coloana unei recunoștințe fără de sfîrșit față de eroii primului război a descins, într-un proces întru totul legitim, monumentul de la Moisei al lui Gheza Vida. Aspirația de a exprima esențele, de a îndepărta ornamentul inutil, grandilocvența și declamatoriul, s-a întrupat semnificativ in aceste opere care glorifică sacrificiul eroilor, căzuțl în lupta pentru independență și unitate națională. Evocînd marile răscoale țărănești ’de la începutul secolului, sculptura românească contemporană a creat efigii memorabile ale celor 11 000 de eroi anonimi, interpretate din perspectiva largii înțelegeri deschise de epoca noastră asupra tragicelor evenimente care au Inaugurat Istoria dramatică a acestui secol de mari mișcări sociale în România.
G. D. ANGHEL; Emlnescu, bronz
Monumente cum sînt cele ale unor maeștri necontestați ai sculpturii noastre, Ion Jalea sau Ion Irimescu, stau dovadă a acestui înfiorat respect față de suprema jertfă a țăranilor români de acum aproape șaptezeci de ani, față de eroismul minerilor din Valea Jiului, cu mai bine de patru decenii în urmă, înțelesul civic al artei noastre contemporane se deslușește, desigur, mai limpede decît oriunde, în această artă a forului, artă a cetății. Evocarea istorică nu înseamnă (cum, de altminteri, n-a însemnat niciodată în capodoperele marii arte de pretutindeni) o narație impersonală a evenimentului; ati
tudinea artistului, simțămintele sale față de personalitățile istoriei politice și culturale românești se citesc convingător în monumente care fixează, în spațiul contemporan, amintirea faptelor trecutului. Horîa, Cloșca, Crișan—în interpretarea lui Ion Vlasiu, Bălcescu—în viziunea lui Paul Vasilescu, Eminescu—în concepția lui G. D. Anghel, sînt asemenea opere de referință. După cum, un monument care cuprinde înțelesul profund al biruinței rațiunii omenești din Electrificarea lui Constantin Popovici celebrează un fapt al istoriei prezente a țării, în țara Voronețului și a Hurezului, fresca
se întemeiază pe o tradiție veche, strălucită. Noile spații arhitecturale ale orașelor țării au creat condiții admirabile de realizare. Pictura a redescoperit virtuțile unor modalități tradiționale și, asociindu-le cu altele, puse la îndemînă de tehnologia modernă a sticlei, a mozaicului, a coloranților, a împlinit opere în care ideea se exprimă cu anvergură, o concepție clară etică și estetică se exprimă cu limpezime. Firește, un asemenea domeniu oferă perspective prea largi pentru a putea fi epuizate într-un interval oarecare de timp; ritmul construcțiilor unor edificii publice stabilește un program cuprin-

1. C. RESSU: Tudor Arghezi, ulei; 2. R. LADEA: Lucian Blaga, ghips; 3. I. JALEA: George Enescu, bronz; 4. G.D. ANGHEL; Maternitate, bronz; 5. H.H. CATARGI: Broboada galbenă, uler; 6. D. GHIAȚĂ: Fermă in munț·, ulei; 7. M. BUNESCU: București în construcție (fragment), ulei; 8. LUCIAN GRIGORESCU: Turnul Bărâției, ulei

шЬАИИвиіИМВ

zător al artei monumentale. Funcționalitatea ei înseamnă, negreșit, cultivarea largă a gustului pentru frumos; dar înseamnă, mai presus decît atîta, afirmarea fermă a unor idei privind lumea noastră de astăzi, istoria țării, deschiderea unor zări vaste ale cunoașterii științifice și ale punerii științei în serviciul omului.

Pentru că obștea artistică a României contemporane și-a însușit decis ideea potrivit căreia creația nu se poate justifica în afara unei problematici complexe, provenind din experiența umană, din aspirațiile omului acestei țări, din consonanțele cu întreaga problematică a omului modern. Arta noastră își definește clar apartenența la un spațiu spiritual specific; dar, în același timp, în continuarea unei tradiții care a integrat întotdeauna cultura românească într-un univers internațional, ea nu se poate declara indiferentă la ceea ce se întîmplă azi în lume. Pilda pe care i-o dă însăși politica Partidului nostru, semnalată cu adînc respect de toate forțele iubitoare de pace și de echitate internațională, conferă acestei atitudini a artei un suport puternic. O artă care se realizează în spiritul marilor ei înaintași : nu doar ca o receptoare, oricît de clar indi-
vidualizată, a ecourilor creației universale, ci și ca o realitate estetică al cărei mesaj să poată fi deslușit de publicul expozițiilor și al muzeelor din alte țări. Se înțelege de la sine, arta românească se adresează în primul rînd oamenilor acestei țări, celor a căror existență constituie substanța ideatică și sentimentală a acestei arte. Și e limpede că, în această privință, artiștii aparținînd tuturor generațiilor și-au simțit tot mai precis obligația de a construi o punte largă de comunicare între opera lor și public. De a se adresa în chip convingător acestui public care să-și

L L ONIȚĂ: Monumentul Gărzilor patriotice (detaliu), piatrâ, Drobeta-Turnu Severin; 2. D. GAVRILEAN: Voroneț, ulei; 3. MAC CONSTANTINESCU: Monument istoric (fragment), piatră; 4. FL. CODRE: Mihai Viteazul, ghips: 5. C. MEDREA: Legenda lui Dragoș Vodă (fragment), ghips patinat; 6. P. VASILESCU: Stejarul din Borzești, piatră; 7. AL. CIUCURENCU: 1948. uíei; 8. I. VLASIU: Horia. ghips; 9, BRĂDUȚ COVALIU: Pașoptiștii de la Mfnjina, ulei; 10. VL. ȘETRAN: Filă de istorie, tehnică mixtă; 11* S. ICLOZAN: Axente Sever, ulei; 12. I. SĂLISTEANU: Fructele jertfei ulei' 13. M. SPĂTARU: Nicolae Bâlcescu, ghips; 14. V, ALMAȘANU: Nicolae Bâlcescu. ulei

uturor
omuni

regăsească în opera de artă propriile preocupări și năzuințe.

De aceea, cred că arta contemporană românească nu poate fi discutată doar în relație cu o tematică umană: umanismul este o trăsătură esențială a întregii creații artistice din această țară, în epoca prezentă. Dezvoltarea unor genuri tradiționale, apariția altora noi nu pot fi explicate decît prin statornica preocupare de a reflecta cuprinzător universul spiritual al poporului român, faptele semnificative ale istoriei lui de odinioară, ale prezentului.

Compoziția tematică, operă prin definiție epică, a căpătat în arta

acestor ani o însemnătate fără precedent în istoria artei noastre. Maeștri ai picturii românești, precum Camil Ressu, care edificase și în anii dinaintea Eliberării opere consacrate vieții oamenilor de pe aceste pămînturi, s-a îndreptat spre consemnarea unor momente ce definesc istoria contemporană a României. Prin creația lui, prin aceea a lui Ciucurencu și Baba, compoziția tematică românească și-a întemeiat o tradiție plină de forță pe care se vor clădi, de-a lungul anilor, direcții fertile ale artei de azi. Aproape că nu ne putem aminti numele vreunui artist reprezentativ al pic
turii românești din acești ani care să nu se lege, în chip firesc, în mintea noastră, de împliniri semnificative într-un gen atît de complex, cu virtuți expresive atît de clare. De la generația lui Henri Catargi, Mattis Teutsch, M.H. Maxy, Stefan Szõnyi, Kovacs Zoltân, pînă la aceea a lui Brăduț Covaliu, Ion Pacea, Ion Săliștеanu, Ion Bițan, Paul Gherasim, Dan Hatmanu, Virgil Almășan, Viorel Mărginean, Traían Brădean, Vasile Celmare, Gheorghe lacob, Eftimie Modâlcă, loan Chișu, și la aceea a tinerilor pictori, compoziția tematică și-a demonstrat pe deplin

1. AL CJUCUPENCU: Peisaj, ulei; 2. I, SIMA: Piața Pdcii in construcție, ulei: 3, V. VARGA: Peisaj industrial, ulei; 4, /. BITZAN: Conducte gigant, ulei; 5» H. BERNEA: Deal, ulei; 6, BRĂDUȚ COVALIU: intre cer și pâmint, ulei; 7. A. CIUPE: Peisaj, ulei; S. GHEZA VIDA: Monumentul țdranilor martiri — Moisef (detaliu), piatrò; 9. GHEZA VIDA: Sfatul bâtrfnilor, lemn; 10. G. APOSTU: Compoziție.. lemn: 1 r P. ERDÕS: Cosaș, tuș; 12. V. KAZAR: Moaramara, desen tuș; 13. E. POPA: Brigadieri, ulei; 14. I. GHEORGHIU: Peisaj agricol, ulei; 15. TR, BRĂDEAN: Romulus și Remus ulei; 16. G- PATULEA DRĂGUȚ: Fatò din Bihor, ulei; 17. C, BABA: Țdrani (fragment), ulei

пц se ră, ά* di de dare. Match Kovacs ovali u, i, Paul Im^an, Vaille lodâlcã, pictori, e deplin
. fìP/bUT ■ MC6TU
0 Γ'λ/r.Mf,
Z
*

Γ f M *
■ '· '' f ' il
1 K fiv
1

11,12
17

capacitatea de a cuprinde o realitate bogată în înțelesuri.

Un fapt similar s-a petrecut și cu peisajul; genul care a ilustrat întotdeauna geniul liric al artei românești a încorporat acum înfățișările riguroase ale noilor construcții, ale industriei cu impresionantele siluete ale uriașelor instalații. Marius Bunescu, artist de mare prestigiu al picturii noastre interbelice, a fost unul dintre cei dintîi care au descoperit valorile estetice ale peisajului contemporan și le-au tălmăcit în opere de autentică vibrație poetică. Arta lui Ciucurencu, a lui loan Sima, Aurel Ciupe, Eugen Popa, a Marianei Petrașcu, a lui Pavel Codiță, a mai tinerilor Constantin Piliuță, lacob Lazar, Dorian Szasz (nume cărora li se adaugă, bineînțeles, cele ale altor mulți pictori înzestrați aparținînd tuturor generațiilor), a statornicit repere de valoare în cuprinsul unui gen

apt, prin excelență, să sugereze dimensiunea transformărilor din această țară. La fel, lumea spirituală a omului contemporan se relevă artiștilor, în generoasa ei semnificație. De la Ghiață și Lucian Grigo-rescu, de la Ciucurencu și Baba, pînă la Ion Gheorghiu și Ion Pacea, Lia Szasz și Georgeta Năpăruș, pentru a rosti numai cîteva nume ilustrative, portretul a marcat neîndoielnice momente de valoare în istoria unui gen cu vechi tradiții. O artă a cărei dezvoltare se constituie ca o demonstrație a orientării civice a creației românești este, neîndoielnic, grafica. Ea s-a afirmat ca un gen pe deplin Justificat de propriile legi ale construcției, ale comunicării artistice; depășind de mult condițiia de studiu pregătitor al operei de pictură sau de sculptură, ea nu rămîne nici la stadiul de consemnatar al lumii realului, de stenogramă a unor evenimente, ci se conturează clar ca o artă complexă care comentează lucid istoria contemporană, fap-

I. I. IRIMESCU: Studiu pentru 1907. bronz: 2. C. BABA: Muncitor, ulei; 3. C. BACILI: 23 August 1944, desen; 4. FR. BÕMC1-IES: La cuptorul electric, ulei; 5. MARIANA PETRAȘCU: Maestru sticlar oorotinta; b. O* GRIGORESCU: Compoziție, ulei; 7. 0. MAITEC: Compoziție, lemn: 8, /. PACEA: Zi însorită, ulei; 9, Ș. GABREA: Proiect de tapiserie pentru Teatrul Național; 10. C LUCACI' D,alogul undelor, oțel inoxidabil; 11. S. RADU: Printre fiori șl fructe, ghips; 12. A. LUPAȘ: lașul nou, tapiserie; 13. G. NÂPÂRUȘ: Compoziție, ulei; 14. ȘT. CÂLȚIA: Pasore, ulei

ioielnice cu dentarii do<elniefc « deplin structiek de mule perei de типе nici realului, ci se exà care rana» fap-

VSt-y ȘCccr,

» C LUC4O1

5

tele istorice. Cu o adecvare tot mai precisă a unor tehnici moderne» ea se integrează organic în peisajul culturii românești contemporane și se împlinește ca o modalitate specifică a artei însuflețite de un profund civism. Semnificativă mi se pare» sub acest raport» afirmarea» mai ales în ultima vreme, a afișului politic, gen al participării la faptele istoriei contemporane, al forului public, artă prin definiție a cetății moderne. Dar și desenul și gravura exprimă, din ce în ce mai convingător, acest simțămînt al responsabilității artistice față de viața socială a țării, și împlinirile lor cele mai de seamă ale istoriei noastre prezente.

E ceea ce se deslușește și în sculptura acestor ani; monumentelor consacrate unor per-sonalități ale istoriei politice și culturale li s-au adăugat cutezătoare construcții care celebrează frumusețea epocii contemporane. Prin opere cum sînt cele ale lui Constantin Lucaci, Ovidiu Maitec, Gh. Iliescu-Călinești, George Aposta, Wilhelm Demeter, sinteze ale unor înțelesuri moderne ale epocii rațiunii scientiste, ale unui umanism complex. Aceluiași țel, desigur, îi sînt închinate operele unei arte decorative care, trăgîn-du-și esența din istoria unor meșteșuguri atît de vechi în țara ceramicii de Cucuteni și a scoarțelor țesute cu un nedezmințit simț al frumosului, integrează acum tehnici și viziuni moderne, în opere cum sînt cele ale unor artiști ca Mimi Podeanu, Patriciu Mateescu, Costei Badea, Ana Lupaș ș.a.m.d. Beneficiind de condiții de lucru admirabile, create prin grija statului, obștea artistică din România a demonstrat, în aceste ultime decenii, cît de profund e integrată în viața societății din această țară, cu cîtă gravitate profesională își simte îndatoririle față de contemporaneitate. DAN GRIGORESCU

î V. 4ARQMEAN: Ciitec oertru евпіп®. u/si; 2. L N/COD/M: Praîect tapiserie; 3, C. POPOLICI: Electrificare, metal
10
£
2
Λ
E £ H D
A fii tă
P1 et pc ar VI2 tăt în' pri •og ştii ПО5 Fap une şi c arti legi Exp tanţ cari tarii rape rese feno rate mun nost bilìz; exaci dìntr artei
Dar late venta din V niat rea politic găsesţ
CONSTA
Dalles - octombrie 75, Au participat peste 200 artişti. Juriul expoziţiei: Napoleon Zamfir (preşedinte). Matty Asían, Constantin Eaciu, Alarcela Cordescu, francisk Deak, Stan Done, Emilia Dumîtrescu, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Ladislou Feszt, Dan G rigor eseu, Dan Hdulicâ, Fred Micoş, Anton Perussi, Ion State, Doina Tarhcn.

Aprecierea acestui salon poate fi realizată fie prin raportarea comparativă la manifestări anterioare similare, fie, mult mai complex, prin încercarea de confruntare cu un etalon maxim, cu un proiect al tuturor posibilităţilor de evoluţie a producţiilor artelor grafice în ansamblul muncilor ce vizează acoperirea nevoilor estetice ale societăţii noastre contemporane.

în expoziţie se impune cu evidenţă, în prima alternativă, sporirea conţinutului ideologic— forma sistematizat-elaborată a conştiinţei politice — al creaţiei graficienilor nostri.

Faptul se datorează investigării continue a unor concepte-cheie din cîmpul ideologic şi cîmpul cultural şi implicării lor în creaţia artistică : este vorba în primul rînd de înţelegerea complexă a noţiunii de angajare. Expoziţia dovedeşte că s-a acordat o importanţă sporită problemelor valorizării şi comunicării în civilizaţia socialistă, în sensul selectării conştiente a materialului artistic şi a raportării fmalizatoare la necesităţile, interesele, scopurile oamenilor societăţii noastre, fenomen probat de numeroase lucrări generate de idei înalte, ca sensul umanist al muncii şi tradiţiile de luptă ale poporului nostru, întărirea caracterului patriotic, mobilizator şi militant al graficii — ca o mal exactă precizare a telos-ulul ei — este una dintre datele semnificative ale evoluţiei artei noastre actuale.

Dar în acest sens, aprecierile pot fi formulate numai prin depăşirea stadiului de Inventar tematic. O chiar parţială pierdere din vedere a unul criteriu esenţial, subliniat încă de Gramsci, anume că valoarea este dată de conţinutul moral şl politic numai atunci cînd acest conţinut îşi găseşte identificarea într-o formă artistică,
■ ■— ■ ....— .... —----------■' - !
CONSTANTIN POHRIb: Porţidul, Ceauşescu, România I
■ ■

DAN ALEXANDRU ÍONESCU Făurim o pace trainica în Europa, afiş
FĂURIM O PACE TRAINICA IN
FLORIN IONESCO: Trăiască 23 August, afiş
kTRAlASCA
NAPOLEON ZAMHR: Mediul incon^urátr^r,
esenţial pentru asigurarea vieţi
EMILIA I'.OЬOIЛ- O lumv mol drnapto. oft)

дивом, O lume mai dreaptă, afa
NAPOLEON ZAMFIR: Mediul Fnconjuràtor. afa   £MIL'A
conduce — cum s-a mai întîmplat şl aici — la etalarea cîtorva « confecţionări » şl înjghebări rudimentare.
La o foarte sumară intenţie statistică, este de observat frecvenţa unor modalităţi din aria largă a unui curent informativ, «documentalista. Întrucît este vorba despre o tendinţă constituită în ultimii ani, în special în gravură, stăruim în enunţarea cîtorva elemente caracterizante. La originea ei stă o nouă apreciere a fotografiei — apărută, să nu uităm, simultan cu pictura realistă, ele avînd un rol comun în comunicarea autentică de informaţii furnizate de realitate — şi o încredere în eficienţa imaginilor preexistente la nivelul culturii de masă (de la fotografiile de presă, publicitate, documentare—pînă la amintirea «de amator»). Această imagine devine ajutor pentru desen sau este utilizată ca prefabricat, ca material «reportat» prin mijloace semi-mecanice şi pus în pagină după regulile mai simple sau mai complexe ale montajului : fragmentarismul pare a fi numitorul comun al acestei soluţii. Dacă pentru lectura receptorului procedeul nu ridică probleme deosebite, această limitare a procesului de expresie poate fi indiciul, pentru autori — în calitatea lor de consumatori de imagini, de aproximativ aceleaşi imagini (la dezbaterea publicată de Era socialista nr. 22/1975 a fost făcută o listă aproape completă a acestora) — unei exteriorităţi, a rutinei ce are drept consecinţă scăderea considerabilă a valorii de originalitate faţă de stocul de mesaje existente. Constatarea îşi menţine valabilitatea şi în cazul în care imaginea transportată nu aparţine contemporaneităţii, ci este «citare a trecutului», referire la trecut prin calchierea mijloacelor grafice ale epocii respective.
Asupra tuturor posibilităţiilor—-şl limitelor— acestor modalităţi, se pot pronunţa în primul rînd artiştii, căci, după justa opinie a lui Vasarely, autocritica este creativă, critica altuia nu este decît instructivă.
în grafica de şevalet — termen care nu e marcat de criterii prea precise şl menţinut fiindcă habitudine de limbaj; grafică de şevalet este şl desenul ca studiul Umbli mesajului grafic dar şl acuarela, apropiere lirică de spectacolul naturii : în fapt, la o definiţie în negativ, tot ce nu e afiş, sau Ilustraţie, tot ce nu e destinat tipăririi — punctele de Interes sînt rnal cu seamă în domeniul stilisticilor personale,
Aici avem în vedere marea capacitate do concretizare (sensul etimologic c do crescut I într-un tot, concrescut prin desenele Iul Horia Bernea, autoanaliza lucidă la Vaslle
FLOKIN lONtSCU Domnul biedtrmonn p incendiatorii, afo
SERGIU DINCULESCU: Compoziţie, gravarci
CLARA TAMAS; Zidul, afiş
RADU ŞTEFLEA: Brâncuşi, afiş
g
Kazar, meditaţia su ■ : .· asupra evenimentelor politice şi sc> / .· la Octav Grigo-rescu, ştiinţa generaliza ii emblematice la Sorin Dumitrescu, Remarcabile lucrările tinerilor graficieni — Aurel Bulacu, Epaminonda Tiotiu, Georgeta Pusztai, Vlad Micodinţ Mihai Micu.
Ilustraţia ds carte este sărac şi unilateral — în special cartea pentru copii — prezentată, ca o consecinţă directă a scăderii interesului editurilor pentru aceste producţii (iar « ilustraţia de carte pentru salon » ar fi un r.on-sens). Reuşitele cantitative şi calitative în privinţa selecţiei de afişe social-politice (Constantin Pohrib,

Napoleon Zamfir, Mihai Stâr.tscu, Dan Alexandru lonescu, Emilia Boboia, Lucreția Feodorov, Dumitru Petri ca) și culturale (Clara Tamas Blaier, Mihai Mâncscu și Radu Stoica, Florin lonescu, Radu Șteflea) sînt argumente pentru ceea ce s-a numit relansarea acestui gen—supranumit și «salonul străzii» — de recunoscut randament al comunicării în societatea urbană.

Afișul, considerat unul din factorii cei mai importanți de autodidaxie (autoinformare individuală prin contemplare), își îndeplinește rosturile numai prin situarea lui în ambianța concretă a orașului. Unui bun afiș — adică acela care-ți face mesajul aprehensibil prin, cum spun teoreticienii, compromisul fericit între noutate și inteligibilitate— menținut la stadiul de proiect (cum sînt cele mai multe dintre exponatele salonului), neintrodus în circuitul normal, nu i se pot, de fapt, aprecia calitățile. Poate de aceea apar și afișe greșit concepute ab initio, nu pentru mobilitatea reală a consumatorului urban (1/10 secundă fenomenul de acro-?aj» 1/5 secundă așa numita plină vedere, 1-2 secunde timpul de explorare, cum indică specialiștii), ci pentru « răgazul » mai îndelung al vizitatorului de expoziții.

Pentru circumscrierea ariei reale de intervenție a artelor grafice — aceasta necesită, cu siguranță, o manifestare mult mai complexă decît tradiționalul salon — nu mai pot lipsi, ca acum, domenii întregi ale Sophie deslgn-ului și product-deslgn-ului ■ca publicitatea, grafismul informativ, ambalajele).

Chiar șj în actuala formulă de expoziție, graficienii au făcut, prin destule exemple, dovada că pot și înțeleg să-și asume sarcina de responsabili ai comunicării vizuale în c°ndițij|e civilizației noastre socialiste.

MIHAI DRIȘCU

1&

THEODOR MORARU: Nisipuri, tehnică mixta

CTH6L UJGAG1 KĂIAȘ: Colorrdtzité IIt /iio%ГФ/игП

IИШIМСЛ

SORIN DUMITRESCU: Marele cavaler, acvaforte, acvatinta

I тIПыiСIшiв II,

awof'urte, ciCvriflnla

AU НИ HUI ACU

ETHE.L

ik w

CRISTINA CRJNTEANU: Industrie, xilogravura

FRED MICOS: Unirea din 1600, xilogravură

CO RN ELI U PCTRCSCU: Peisoj Unga bran, tehnică mixtă

STAN DONC: Ilustrație pentru Păcală și Tîndală, tuș cloor

TIBERIO NICORESCU: Călugăreai, gravură în metal

¡.-'i.aC

iЧ . III. •■“'"ч i*Л'

гЬ_д£/··

WMFWr?

1

ι

1

*

<

<
A !
C a F r r P Ç c li și Si ɘ a ci o Și lî ei a N le cc d(p‘ ca al he in
G Pc zb ci de E> in jui fac pr ?ì rie pri am ne; gei
i. i KOI arh gerì FAG HEt groe LÛT
TEATRUL NAȚIONAL Oct. - nov. 75
Expoziția, intitulată de organizatorii români MEDIUL AMBIANT DANEZ, ne ccmunicâ de fapt un mod de viață, exprimat lapidar în «a da oamenilor posibilitatea să trăiască omenește» (Niels Kryger, p. 18 a catalogului). în cele cinci sau șase spații delimitate din șipci ușoare, închipuind tot atîtea încăperi diferite ca funcționalitate — sufragerie-bucătărie, cameră de zi, cameră de lucru, camera copiilor, camera pentru îndeletniciri plăcute și jocuri — este evidentă, dincolo de nivelul extrem de înalt al realizării tehnice și, implicit, al proiectării, preocuparea pentru adaptarea reciprocă a necesităților umane și a tehnologiei celei mai avansate a secolului. Colecția de obiecte prezentate sub grupajul unui interior funcțional este în fond o introducere într-o civilizație materială înaltă, din care nu lipsește însă moștenirea tradiției meșteșugărești. Este unul din secretele reușitei design-ului danez, această pătrundere a experienței generațiilor de meșteri din trecut în contextul interiorului modern, organică împletire a tehnologiei industriale și a tradiției artizanale. Prețuirea lemnului, linii și lutului în epoca maselor plastice este un semn în plus de înțelegere și iubire a valorilor naturale originare. Mobila este redusă la suprafețe simple de lemn și țesătură de lînă, în care grija pentru confort străbate în studierea celor mai mici detalii, cum ar fi sistemul de prindere a părții textile de cea lemnoasă. Nimic încărcat, nimic în plus nu apare nici la cănile albe proiectate de Grethe Meyer, pentru hoteluri și restaurante, adică pentru ©folosire intensă și în același timp rapidă și comodă. Celebra lampă PH 5 desenată de arhitectul Poul Henningsen, aducînd cu imaginare farfurii zburătoare, e gîndită nu ca sursă de lumină ci ca sistem de difuziune a acesteia, cu intenția de a oferi calm și vizibilitate perfectă. Expoziția daneză este consacrată aproape în exclusivitate casei și ambianței interioare, justificînd Importanța arhitecturii locuinței prin factorii de climă specifici micii peninsule prinsă între apele reci ale Mării Nordului Și Mării Baltice. Simplitatea acestui Interior este remarcabilă, culorile sînt tonice prin calmul ce-l degajă, ansamblul modern amintind, prin atmosferă, interioarele țărănești de la muzeul în aer liber de la Sor-genfri de lîngă Copenhaga. PAUL PETRESCU
Í. Locuințe, proiect orli, EVA KOPPEl il arh, NIELS POPPEL, parcul din Sollerod, 1956; 2. Interior casó, arh. MOGENS LASSEN, 1940; 3. liucotărie șl sufra-Strie Intr-o locuință standard, proiect arh. N111$ IAGEHHOLT, 1960; 4. Lampă PH 5, design arh, POUL HENNINGSEN, 1959; Serviciu special din sticlă ¡¡roasă pentru hoteluri șl restaurante, design PER LÜTKEN.

ARTÃ/MASS MEDIA
Filmele* se aseamănă cu pictura, cu muzica, cu literatura și cu dansul prin aceea că reprezintă un mijloc de expresie susceptibil — fără să existe însă o necesitate — de a fi utilizat în scopuri artistice. Să ne gîndim de pildă la căițile poștale ilustrate în culori ele nu sînt opere de artă, și nici nu sînt socotite ca atare. în aceeași măsură în care nu pot fi considerate opere de artă confidențele unei starlete, un marș militar sau un striptease. Astfel nu toate filmele aparțin în mod necesar cinematografului ca artă.

Mai există încă mulți oameni cultivați care neagă în mod categoric filmului orice funcție artistică.
poate fi o operă de artă în măsura în care, pornind de la mijloace mecanice, se mulțumește să re-producă realitatea». Apărătorii unei astfel de teorii raționează prin analogie cu pictura. în pictură, calea de la realitate la tablou trece prin privirea artistului, prin sistemul său nervos, prin mînă și, în ultimă instanță, prin pensula care aplică tușele succesive pe pînză Procedeul nu comportă nimic mecanic, spre deosebire de ceea ce se produce în fotografie, unde reflexia razelor luminoase asupra unui obiect, transmisă printr-un sistem de lentile și dirijată asupra unei plăci luminoase, provoacă precipitații de natură chimică. Oare din această cauză trebuie să-și găsească justificarea refuzul nostru de a acorda fotografiei și filmului un loc oarecare în templul Muzelor?
Vom avea tot interesul să respingem total și sistematic reproșul care este adus astfel fotografiei șl filmului, anume acela de a nu fi decît simple reproduceri mecanice șl de a nu avea nici o legătură cu arta: nu există mijloc mai potrivit de a percepe natura cinematografului ca artă.
Acesta este obiectivul pe care ni-l fixăm examinind unul cîte unu elementele constitutive ale expresiei fìlmico, raportîndu-le apoi la caracteristicile corespunzătoare din ceea ce percepem «în realitate». Vom vedea astfel fundamentalele diferențe care există între cele două tipuri de Imagini; Și» în ce măsură, tocmai aceste diferențe Investesc filmul cu dimensiunea sa artistică.
Proiecția volumelor pe o suprafață plană Să considerăm realitatea vizuală a unul obiect dat: un cub. de pildă. Acest cub ta
íìní;",iíK'fe.nr' ·«'«»!
20
îi poți auzi spunînd: «Filmul nu
este așezat pe o masă în fața mea: poziția sa determină gradul de exactitate cu care-i pot percepe forma. Astfel, dacă observ cele patru muchii ale unui pătrat, nu dispun de nici un mijloc pentru a-mi da seama dacă
sa determină gradul de exactitate cu care-i pot percepe forma. Astfel, dacă observ cele patru muchii ale unui pătrat, nu dispun de nici un mijloc pentru a-mi da seama dacă în fața mea se află un cub: nu zăresc decît o suprafață pătrată. Funcționalitatea ochiului uman, ca și cea a lentilei fotografice, este determinată de o poziție bine definită, de unde nu pot fi înregistrate decît părțile cîmpului vizual pe care le-am lăsat libere. Datorită locului pe care îl ocupă acum acest cub, cinci dintre laturile sale sînt ascunse de către cea de-a șasea, și singura vizibilă este aceasta. Dar, în măsura în care această latură ar putea tot atît de bine ascunde ceva total diferit (să presupunem, de pildă, baza unei piramide sau una din cele două fețe ale unei foi de hîrtie) nu vom putea spune că unghiul vizual prin care percepem acest cub a fost ales în funcție de caracterele sale specifice.
lată deci stabilit un principiu pentru a fotografia un cub, nu ca obiectul să fie la îndemîna meu. în fapt, totul depinde de față de acest obiect sau de locul unde îl plasez. Dacă unghiul ales adineauri mă lămurea foarte puțin în privința formei cubului, un alt unghi, care ar descoperi trei laturi ale acestui cub, inclusiv relațiile lor reciproce, ar fi suficient pentru ca să nu mai subziste aproape nici un dubiu asupra naturii obiectului. Astfel datorită faptului că cîmpul nostru vizual este ocupat cu volume de tot felul, fiind totodată înregistrat în fiecare clipă de către ochi (sau de camera de luat

vederi) dintr-un singur punct fix; datorită de asemenea faptului că ochiul nu percepe reflexia razelor luminoase pe un obiect decît prin proiectarea acestora pe o suprafață plană (retina), rezultă că reproducerea oricărui obiect, orlcît de simplu ar fi el, nu are nimic mecanic, aceasta putînd fi însă realizată mal mult sau mal puțin bine. Acest al doilea unghi vizual oferă o imagine a cubului mal exactă decît prima. Deoarece lasă să se vadă mal mult: trei laturi în loc de una. Șl asta nu pentru că de regulă exactitatea ar fi o problemă de cantitate. Dacă n-ar fi vorba decît de a găsi unghiul care să cuprindă o suprafață maximă, cel mal bun rezultat s-ar obține prlntr-o metodă pur matematică. Pentru alegerea unul unghi vizual nu există nici o formulă care să ne
poată ajuta: aici e o chestiune de intuiție. Această persoană este « mai mult ea însăși » din j
mai expresivă decît reversul ei,
mai ____
ca și cea a lentilei fotografice, este
I
pot fi înregistrate decît părțile
important: e suficient obiectivului poziția mea
profil decît din față, palma mîinii este ‘ ’ este oare
i bine să cadrezi cutare munte din nord decît din vest: soluția acestor probleme nu se găsește în matematici, ea implică tact și sensibilitate. De aici rezultă această observație preliminară: cei care vorbesc (nu fără dispreț) de obiectiv ca despre o mașină de înregistrat automată trebuie determinați să înțeleagă Că Șl 1 n cea mai simplă reproducere fotografică, fund vorba de cel mai simplu dintre obiecte, acesta necesită o apreciere a naturii sale, apreciere depășind prin ea ...I , operație mecanică (Vom vedea mai apoi că în film și în fotografìe, concepute ca opere de artă, unghiurile vizuale menite să pună cel mai bine în valoare caracterele specifice ale unui obiect nu sînt întotdeauna alese, ci dimpotrivă, adeseori se-ntîmplă să adoptăm în mod deliberat alte unghiuri, în scopul producerii unor efecte foarte precise.)

Lumină si absentă a culorii

> »

Este extraordinar să constati cum absenta culorii, care constituie, am putea crede, o fundamentală infidelitate față de natură, a fost atît de puțin remarcată înainte ca filmul în culori să fi atras atenția asupra acestei probleme. Prin reducerea ansamblului culorilor la numai două — negru și alb — ceea ce afectează întrucîtva pînă și intensitatea tonurilor (se pot obține, de pildă, în funcție de tipul de emulsie întrebuințată, culori de un roșu prea închis sau prea deschis), toată reprezentarea lumii exterioare este astfel considerabil modificată. Ceea ce nu-l împiedică pe spectatorul unui film să admită autenticitatea lumii de pe ecran, în virtutea fenomenului de «iluzie parțială». Acest spectator nu e cîtuși de puțin stingherit cînd e confruntat cu un univers unde cerul ate aceeași culoare cu cea a unui chip uman: unde diversele tonuri de gri echivalează cu roșul, albul șl albastrul unui drapel; unde buzele întunecate sînt în realitate roșii, și părul alb, blond; unde, în sfîrșit, frunzele unul copac au aceeași tentă întunecată ca șl cea a gurii unei femei. Nu numai că totul se petrece ca șl cînd o lume variat colorată
dar, în plus, i antrena, între
însăsi oricare
«

s’ar fi preschimbat într-o lume monocromă, ca și cînd această mutație ar j fiecare
ton, raporturi de
culori cu tocul noi: se v-j; ivi ..xfel corespondențe care nu sînt vizibil î lumea exterioară, și anumite obiecte vor prezenta o aceeași culoare, în timp ce, în realitate, între ele nu există nici o armonie cromatică sau, poate, această armonie este de un tip cu totul diferit.
Imaginea fìlmica întîlnește realitatea prin importantul loc pe care îl acordă luminii. Astfel, lumina este cea care permite identificarea formei unui obiect. (Atunci cînd este lună plină, craterele acestui satelit sînt practic invizibile deoarece razele perpendiculare ale soarelui nu produc nici o umbră purtată. Este necesar ca soarele să lumineze oblic luna pentru ca să poată apărea conturul munților și al văilor.) Mai trebuie; în plus, ca tonalitatea planurilor îndepărtate să nu împiedice ca obiectul să capete suficient relief; adică nu trebuie ca eclerajul planurilor — punînd unele dintre părțilelorîn concurență cu obiectul prezentat, sau invers — să împiedice o percepere clară a unuia și aceluiași obiect.
Aceste legi se aplică, de pildă, în dificila artă de a fotografia sculpturile. Chiar atunci cînd e vorba doar de o reproducere pur «mecanică», adeseori, atît sculptorul cît și fotograful sînt confruntați cu probleme: sub ce unghi trebuie să fotografiezi statuia? Și de la ce distanță? Trebuie luminată din față, din spate sau din profil? Răspunsul dat acestor întrebări va determina ca fotografia sau filmul să devină o replică a realității sau ceva cu totul diferit.
, ci prezentînd,
din diverse motive, impresia de spațiu
cea a teatrului. Această
Absență a continuității spațio-temporale Filmul, adică imaginea animată, ține în același timp de teatru și de clișeu. El reproduce un spațiu, fără ca pentru aceasta să recurgă, ca în teatru, la spațiul real, ci prezentînd, b fel și fotografìa, o suprafață plată. Totuși, din diverse motive, impresia de spațiu nu este atît de redusă ca aceea de pe un clișeu. Contrar celor ce se petrec într-o fotografie, mtr-un film se face simțită o durată care este analogă cu durată poate fi valorificată pentru redarea unui eveniment real, dar, pe de altă parte, aceeași durată nu este atît de rigidă încît 53 nu permită întreruperi, pe care de altfel spectatorul nu le resimte ca o violență, focmai aici filmul păstrează ceva din natura imaginii plate șl bidimensionale: poți într-adevăr arăta o Imagine conform unei durate alese de tine și poți arăta succesiv mal multe irnaglni, chiar dacă ceea ce reprezintă ele sc referă la perioade total diferite.
Filmul, deci, ca șl teatrul, produce o Iluzie parțială. într-o oarecare măsură, Impresia de viață reală e bine realizată. Șl aceasta este cu atît mal puternică, cu cît, contrar teatrului, filmul are posibilitatea să reprezinte viața reală (șl nu o Imitație a el) în . ecoruri reale. Dar, pe de altă parte, șl ntr-o măsură necunoscută teatrului, filmul este foarte legat de statutul Imaginii.
Datorită absenței culorilor și trldlmensio-nalității, datorită limitelor riguros impuse e marginile imaginii etc., el se dezbară în mod fericit de realismul său. Filmul este întotdeauna în același timp carte poștală orizontală și locul unei acțiuni vii.
Decurge de aici, pe plan artistic, Justificarea care a fost astfel dată pentru ceea ce s-a numit «montaj». Am arătat mai sus că filmul, înscriind situații reale pe fragmente de celuloid susceptibile de a fi racordate unele cu altele, își descoperă mijlocul de a juxtapune

elemente care, în spațiul-timp real, n-ar fi avut nici o legătură între ele (acest procedeu rămîne, totuși, prin însuși principiul său, pur mecanic). Am fi în drept să ne întrebăm dacă spectatorul, asistînd la un astfel de film compus din planuri disparate, nu resimte o impresie de jenă fizică apropiată cu cea a răului de mare.
Ca de pildă aceasta: scena I, cineva sună la ușa unei case. Imediat după aceea, în interiorul casei, o servitoare vine să deschidă. (Dintr-o dată spectatorul a trecut prin ușa închisă). Servitoarea deschide, îl vede pe vizitator. Dar, încă odată, unghiul vizual se schimbă și o privim pe servitoare prin ochii vizitatorului (iată-ne pe neașteptate în fața unei a doua transformări, înfăptuită într-o fracțiune de secundă). Apoi o femeie apare la capătul holului de la intrare; în clipa următoare am străbătut distanța care ne separă de ea: sîntem acum lîngă ea. S-ar crede că o jonglerie atît de fulgerătoare cu spațiul ar putea incomoda. Dar orice persoană care frecventează cinematograful știe bine că de fapt nu resimțim nici o jenă, iar o scenă precum aceasta poate fi văzută fără nici un neajuns. Ce explicație să dăm acestui fapt? în zadar am consemnat această suită de gesturi ca și cînd ele s-ar fi produs efectiv, totuși ele nu sînt reale și, mai ales, spectatorii nu se iluzionează (cel puțin pe de-a întregul) asupra pretinsei lor realități. Căci, așa cum am mai spus-o, iluzia nu e decît parțială, filmul acționînd în același timp ca fapt real și ca fapt figurat.
Deci, caracterul «figurat» al filmului are drept consecință că scene succedîndu-se între ele, dar în timpuri și locuri distincte, nu sînt percepute ca fiind arbitrare. Le privim cu același calm cu care am privi o colecție de cărți poștale. în aceeași măsură în care nu ne mirăm cîtuși de puțin văzînd pe aceste cărți poștale momente și locuri diferite, tot așa, într-un film, un asemenea lucru nu are nimic surprinzător. Dacă un plan îndepărtat ne prezintă mal întîi o femeie în fundul unei încăperi, iar apoi un gros-plan ne arată fața acestei femei, Impresia este doar aceea de a fi «întors o pagină» șl de a privi o nouă Imagine, Este de presupus că, dacă fotografiile unul film ar da o Impresie puternică de spațiu, montajul ar deveni imposibil de realizat.
Irealitatea parțială a imaginii fìlmico este cea caro fundamentează această posibilitate.
în timp ce teatrul nu se depărtează de viața reală decît în cîteva privințe (absența unul al patrulea perete, schimbări de decor, dicțiune teatrală), filmul se depărtează de ea mult mal profund. Spectatorul îșl schimbă mereu locul, deoarece trebuie să admitem
că el este situat în locul unde se găsește camera de luat vederi. Spectatoi ul de teatru se găsește la o distanță constantă tată de scenă, în timp ce spectatorul de cinema pare să sară mereu de la un loc la altul: privirea lui este cînd aproape, cînd departe, ea vine de sus sau consideră scena prin geamurile unei ferestre, vine din partea dreaptă sau din cea stînga. Dar am văzut cum, în măsura în care tratează situația ca și cînd ar fi reală, o descriere compusă în acești termeni este cu totul înșelătoare, Cînd de fapt nu sînt decît simple fotografii, luate sub unghiuri diferite, care se succed astfel. Și chiar dacă, în momentul turnării, pozițiile camerei de luat vederi au trebuit să fie modificate, spectatorul nu este obligat să imite toată această agitație,
Numeroși cititori, obișnuiți cu ideile clar exprimate, vor gîndi fără îndoială că această teorie a «iluziei parțiale» este destul de vagă și echivocă. Nu ține oare de însăși esența iluziei dezideratul ca ea să

fie completă? Pe de altă parte este posibil ca o persoană, stînd la New York, în mijlocul prietenilor, să se închipuie in același timp la Paris? Poți să te închipui în situația de a privi o cameră acolo unde, acum cîteva clipe, se vedea o stradă? Ei bine, da. Conform unei foarte învechite psihologii, care mai dăinuie încă, profund ancorată în spirite, o iluzie nu poate fi puternică decît în măsura în care ea este completă pînă în cele mai mărunte detalii. Toată lumea știe, totuși, că desenul rudimentar al unui copil reprezentînd un chip uman (două puncte, o virgulă, o linie) conține extrem de multă expresivitate, și poate reda furia, amuzamentul sau teama. Impresia produsă este puternică; și, totuși, reprezentarea e departe de a fí exhaustivă. Dacă ea este suficientă, lucrul se datorează faptului că în viața reală sîntem cu totul incapabili să surprindem fiecare detaliu. Observînd expresia unui chip, sîntem de cele mai multe ori incapabili să spunem dacă ochii erau albaștri ori căprui, dacă persoana respectivă purta o pălărie etc. Ceea ce dovedește că, în viața reală, ne mulțumim cu cîteva trăsături indispensabile: cu aceasta avem tot ceea ce ne trebuie. Și dacă reproducem aceste trăsături, fără a merge mai departe, vom obține o impresie plenară care va fi cu atît mai artistică cu cît ea va fi mai puternic concentrată. Același lucru e valabil pentru teatru sau pentru film: atîta vreme cit detaliile indispensabile ale unui eveniment sînt indicate, iluzia se creează. Atîta timp cît comportarea personajelor de pe ecran se aseamănă cu cea a oamenilor, atîta timp cît acțiunea lor este umană, este inutil ca el să ocupe un spațiu real, sau să-i avem, în carne șl oase, în fața noastră: așa cum se prezintă, realitatea lor ne este suficientă. Cu alte cuvinte, este posibil să percepem obiecte sau evenimente in același timp ca existente șl ca imaginare, ca figuri reale și ca motive luminoase pe ecranul de proiecție. Acest lucru fundamentează arta filmului.

RUDOLF ARNHEiM

(In românește de DOMIN IC RREZIANU)

N.: 1946 mai 23, Cîm pu lung-Muscel. Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu ». București. prometíais Din 1968 participă ta expoziții de stat, saloane oficiale șî alte manifestări colective. 19'1–Șut» ce creație a U.A.P. Premii: 1974 –Premiul U.T.C. pentru pictura. Expoziția « pperetuL factor aet:x Pitești. Expoziții personale: 1968 – Pitești» Muzeul de ar ta» 1970 București. Gafatee^ 19^ c –C.^·* Napoca. Galeriile de artă. Expoziții de grup: 1969 – Brașov, redacția «Astra» (Casa praf. Cereta Baba); 1972 – București, Apollo (Arta portretului); 1974 – București Muzeul de arta al Repeb ci (Desecui românesc contemporan); 1975 – București, Galeria Nouă (Lucrul, imaginea. semnul). Ateneul vomi' Simposioane: 1972 – Simposîonul de pictură de la Bycgcstz. Pc'or a; 1973 – Sîmpcsionu Semmâctóa stilului, Pitești.

* c>

1. Natură moartă, ulei; 2. Peisaj în brun, ulei; 3. Portret, ulei; 4. Frescă, fragment» Teatru A, Devi c\ - tese

avilla. Pitești

noția 1970.

– Bursa de ctor activ », 975 – Cluj-of. Corneliu cii (Desenul leul Român.

Semnificația

ATELIER

M I H A I B UCU L El

N.: 1940decembrie 22, Mihoveni– Suceava. Studii: LA,P. « Nicolae Grigorescu », București promoția Άη£ Din 1969 participă la expoziții de

stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. 1971 – bursa Municipiului București « Dimitrie Paciurea ». Premii: 1970 – Premiul U.Ar pentru sculptura colect vu Tabăra de creație Măgura-Buzău). Expoziții de grup: 1970–București, Biblioteca de arcă (Sculptori de la Măgura); 1972–București, parcul Mogoșoaia (Congresul de estetica); București. Apo o Desene inedite); 1973 – București, Atelier 35 (Clasicul ca atitudine); 1975 – București, LM.F. (Corpul umani Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1974–Berlin (Arta plastică românească contemporană). Expoziții internaționale: 1973 – Helsinki, Expoziția internațională de plachete s medal ç – Paris, Concursul Paul Louis Weiller; Erfurt, prima Quadrienală internațională a artizanatului de artă Tabere și simposioane de creație: 1970– Măgura-Buzău; 1971 –Arad; 1972 – București 197z – Magura-Buzău.
1. Fereastră, piatră, î. 0,50 m; 2. Monumentul Tineretului (proiect), ghips, L 0,90 m; 3. Studiu, piatro /. 05 rr

ATELIER
N.: 1941 ianuarie 25, Brăila. Studii: LA.P. « Nicolae Grigorescu», București, promoția 1970.
Din 1972 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1973 – București (Atelier 35); 1975 – București (Căminul artei). Expoziții de grup: 1972 – Sighișoara (Simposionul național de ceramică); București (Art/lnd, Sticlă și ceramică); 1973 – București (Art índ, Design); Piatra Neamț (Simposion de design); 1974 – București (I.S.E., Centrul de Consulting, Design); București (Eforie, Pictură, sculptură, artă decorativă). Participări la expoziții internaționale: 1974 – Erfurt (prima Quadrienală internațională a artizanatului de artă); Faenza (al XXXII-lea Concurs internațional al ceramicii de artă); Perugia (al XVI-lea Concurs internațional de ceramică). Participări la simposioane și tabere de creație: 1972 – Sighișoara, al doilea Simposion național de ceramică; 1973 – București, Simposionul de estetică industrială și marketing; 1974 – Sighetul Marmației, tabăra de creație. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1970 – Prometeu, frescă (lucrare de diplomă), București, Liceul nr. 24.
1. Calm, faianța, glazuri mate; 2. Dinamism, faianță, glazuri mate; 3, Formă decorativa, faianță, glazuri mate;
4. Icar, faianță, glazuri mate; 5. Victorie, faianță, glazuri mate.

ι ,
гкУ e i recurs

ATELIER
N.: 1941 ianuarie 25, Brăila. Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu », București, promoția 1970.
Din 1972 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1973 – București (Atelier 35); 1975 – București (Căminul artei). Expoziții de grup: 1972 – Sighișoara (Sîmposionul național de ceramică); București (Art/lnd, Sticlă și ceramică); 1973 – București (Art/ índ, Design); Piatra Neamț (Simposion de design); 1974 – București (I.S.E., Centrul de Consulting. Design); București (Eforie, Pictură, sculptură, artă decorativă). Participări la expoziții internaționale: 1974–Erfurt (prima Quadrienală internațională a artizanatului de artă); Faenza (al XXXII-lea Concurs internațional al ceramicii de artă); Perugia (al XVI-lea Concurs internațional de ceramică). Participări la simposioane și tabere de creație: 1972 – Sighișoara, al doilea Simposion național de ceramică; 1973 – București, Sîmposionul de estetică industrială și marketing; 1974 – Sighetul Marmației, tabăra de creație. Lucrări de artă monumental-decorativă : 1970 – Prometeu, frescă (lucrare de diplomă), București, Liceul nr. 24.
1. Calm, faianță, glazuri mate; 2. Dinamism, faianță, glazuri mate; 3. Formă decorativa, faianță, glazuri mate;
4. Icar, faianță, glazuri mate; 5. Victorie, faianță, glazuri mate.
CĂRȚI/IDEI
Apariția în românește a două din lucrările semnificative («/deca», Editura Univers, 1975 și « Renaștere și renașteri în arta occidentala », Editura Meridiane, 1974) din lunga bibliografie a lui Erwin Panofsky, unul din fondatorii școlii iconologica, istoric și teoretician al artei a cărui influență este comparabilă cu aceea a unui Riegl, Wolfflin sau Dvorak, reprezintă fără îndoială un eveniment cultural.
АлIкЫiлім Evul Mediu Renașterea £) ^Manle-nsmuì* CHUcùmuì Michelangelo ți Durer S
editura, univers
Deși o lucrare de tinerețe – în 1924, anul apariției sale, Panofsky nu avea decît 23 de ani – « Ideea » reprezintă o piesă de rezistență a creației panofskyene, Panofsky analizează aici procesul de constituire a teoriei artei, concentrîndu-se asupra a două din problemele acestei discipline, pe care le consideră fundamentale: conceperea raporturilor dintre artă și realitate și, decurgînd din aceasta, caracterul creației artistice. Urmărind să evidențieze faptul că arta nu a fost niciodată o stearpă ilustrație a lumii, oglindire vană a unei pseudo-realități de aparențe sau imitație servilă, ci totdeauna creație, expresie, Panofsky ia ca punct de plecare al demonstrației sale tocmai vestita afirmație platonică, după care arta ar fi o palidă și vagă oglindire a unei lumi a esențelor și urmărește cariera stranie a acestei teze în evoluția ulterioară a istoriei ideilor. întreaga lucrare încearcă să pună în lumină modul în care conceptul de « idee», sursa originară a severelor concluzii platonice, a ajuns să fie recuperat de teoria artei, care-l va utiliza, metamorfozat, ca principal argument și corectiv împotriva «teoriei imitației», pentru a permite în final abilitarea noțiunii de « creație artistică », înțeleasă ca proces specific, uman, ca aparținînd în întregime artistului, nu ca reflex metafizic al «esențelor» sau al divinului. Avatarurile « ideii » sînc
Сгя»О Fknofțiu
renaștere și renașteri în arta occidentală

descrise cu o erudiție și putere de pătrundere impresionante: Antichitatea, pregătind terenul viziunii renascentiste, a transformat, prin scrierile unul Cicero sau ale unul Filostrat,
« conceptul platonician de idee într-o arma
împotriva concepției platonice despre arta», Evul Mediu a convertit, prin Sf. Augustin, «semnificația transcendentul- filosofica a „Ideilor4 într-una teologică », Interprctîndu-le ca emanări ale divinului, Renașterea va așeza între subiect șl obiect o « distanță — ca de pilda în practicó perspectiva — care în același
timp obiectivează obiectul șl personalizează subiectul », acordînd astfel spiritului artistic o « libertate în același timp asiguratei șl limitată » față do exigențele realității, Panofsky reușește în « Ideea » o explicație magistrală a fenomenului prin caro drasticul rechizitoriu platonic s-a întors ca un bumerang împotriva Iul însuși: acuzațiile do lipsă de
« exactitate » șl do « adevăr » Imputate artei de Platon vor deveni, privite din perspectiva teoriei artei, chiar punctele do sprijin ale esteticii moderne: arta se fundamentează tocmai prin faptul că nu e natură, nu e imitație a lumii, ci creație de lume.
Cea de-a doua lucrare « Renaștere și renașteri în arta occidentala » datează din ultima perioadă a operei lui Panofsky, ea apărînd după binecunoscutele «Studi es in Iconology» și « Meaning in Visual Art » și după monumentala «Gothic Architecture and Scholastic Think-ing », Cartea reprezintă o pledoarie strălucită pentru originalitatea și specificitatea Renașterii ca moment unic și ¡repetabil al istoriei culturii, un răspuns polemic dat tuturor acelor încercări exagerate, datorate mai ales medieviștilor, de dilatare a perioadei renascentiste, mergînd pînă la contestarea a însăși existenței ei ca etapă distinctă. Ana-llzînd în detaliu toate «renasterile» medie-w
vale: renașterea carolingiană, cea ottomana» cea anglo-saxonă din preajma anului 1000 și, în sfîrșit, protorenașterea mediteraneeană din secolul al XП-lea, Panofsky ajunge la concluzia că, cu toată prezența în cadrul acestora a numeroase elemente clasice, există între «aceste renașteri cu r mic» si «Renas-я г >
terea cu R mare » o deosebire de structură: « Evul Mediu lăsase Antichitatea neîngropată și, alternativ, îi galvaniza și îi exorciza cadavrul. Renașterea a plîns la groapa ei și a încercat să-i reînvie sufletul ». Renașterile medievale nu au fost decît niște fenomene tranzi-«
torîi, Renașterea a fost un fenomen permanent și cu alte rezonanțe în istoria culturii. Pentru Panofsky, Renașterea e în primul rînd « un proces memorabil de autorealizare (realizare în dubla accepțiune de « a deveni conștient » și de « a deveni real »), care se definește prin « expansiunea treptată a universului umanist de la literatura la pictură, de la pictură la celelalte arte și de la celelalte arte la științele naturale ». Diferențiindu-se de celelalte « renașteri », ea ar constitui ceea ce « biologii ar numi o modificare muta-ționa/ă în opoziție cu una evolutivă; o modificare bruscă și totodată permanenta ». Momentul desprinderii este analizat pe larg în capitolul Intitulat :« I primi lumi; Pictura italiană din Trecento și influența ei asupra restului Europei »; mentalitatea oamenilor vremii e rezumată de un citat foarte semnificativ al unul prieten și discipol al lui Petrarca, Giovanni Dondl. care apreciază arta antica ca superioară celei contemporane cu el. Această « viziune nostalgică, născuta din înstrăinare șl totodată un sentiment de afinitate » înseamnă, după Panofsky, însăși esența Renașterii.

Lectura cărților lui Panofsky ne-a convins încă o dată de inseparabilitatea existentă între istoria Ideilor și Istoria artei» de imposibilitatea scrierii unei « istorii neteoretice» a artelor, care ar rămîne altfel la stadiul sec al unul repertoriu contabil de obiecte artistice,

RADU STERN

28

ITINE KAK

BACOVIANA 3

A treia ediție bienald o Festivalului literar-artlstlc George Bacovla, WS octombrie 2—4 (orga-motori GfGEX Bacău, Uniunea Scriitorilor, revista Ateneu) —polarizfnd numeroase șl variate manifestări, îh oraș și Județ, in jurul temelor principale (« Bacovla in contemporaneitate » șl «Educația tineretului prin poesie») șl culminine/ evocarea poetului, la monumentul statuar realizat de Constantin Ion Popovîcl (prin spectacolul sunet/lumlnd «Bacov/a, o poveste de toamnd»)— a debutat cu vernisajul Omagiu lui Bacovla (expoziția de la Galeriile de arta: 42 lucrări—gravură, desen, pictură — de Constantin Berdlld, Ilie Boca, Aurel Bulacu, Ion Burdu-pe, Alaria Costa, Sergio Dinculescu, Constantin Doroftel, Dan Erceanu, Victor Feodorov, Dan Alexandru Ionesco, George Leolea, Mlhal Mdnescu, Ileana Mlcodln, Tiberio Nlcorescu, Letițla Oprișan, Eugen Palude, Ion Panaltescu, Dumitru Petricd, Alma Rusescu, Radu Stoica, Napoleon Zamfir, majoritatea participant la a doua ediție a taberei de creație Letea-Bacău; organizatorul expoziției: Alexandru Popovîcl, șeful secției de artd a muzeului județean Bacău).

învins î între

â/nore aт пз.

1. ALMA RUSESCU: Ipostose baeoviene: 2

laite iu-se ti tui nu tañad I-men-i ca-ιΐίαπά stului

NAPOLEON ZAMFIR: Ghid pentru Bacovla; 3. ILIE

împlinit, ca atare, cu promptitudine și acuratețe, «ocazionalul» manifestării a fost, spre lauda acesteia, depășit calitativ prin conținutul el șl prin semn ¡ficații. Expoziția feu lucrări posibila fi integrate unor genuri specifice — ilustrație, vignetă, afiș, dar mai ales compoziție plastică pe temă liberă, de la meditație la portret evocativ) a exprimat reverberația în timp a bacovianismului : proces de fructificare, certificînd receptivitatea creativității plastice actuale față de mesajele unui univers poetic atît de bine structurat. Poet angajat în esență, simbolist (dacă ținem seama de clasificări pe curente literare) cu un fond realist indiscutabil, potențat expresionist, Bacovia, desenator și violonist deopotrivă, a stăpînit și a folosit cu eficiență în țesătura poeziei de o simplitate dezarmantă virtuțile cromatismului și ale muzicalității, de la obiectul culoare ori instrument muzical la efluviile acestora în verb. Este ceea ce au intuit și înțeles artiștii plastici. Receptînd mesajul poetic l-au valorizat implicit, act de cultură responsabil în care, pe planul creației propriu-zise, « inovația » se arată variantă de calitate a constantei « tradiția ». Organizatoric-social, evenimentul expoziției validează integrarea î- -----1 ■·’--" ·· ■ · - - °

Letea (contractul pe termen lung artă/in-dustrie indicind diversitatea deschiderilor de orizont), validează justețea amplei acțiuni de « documentare » inițiată de U.A.P.

Nu toate lucrările sînt «piese» de muzeu; mtrind. insă. în patrimoniul Muzeului, constituie documentul semnificațiilor unui fapt de cultură « omagial ». HORIA

- »! « J

în cursul vieții culturale băcăuane a taberei Letea (contractul pe termen lung artă/in-dustrie indicind diversitatea deschiderilor de orizont), validează justețea amplei acțiuni de « documentare » inițiată de U.A.P.
Nu toate lucrările sînt «piese» de muzeu; mtrind, insă, în patrimoniul Muzeului, consti-
ей! tură « omagial ».
HORȘIA

PREZENȚA LUI TAMAYO

Ansamblul de o sută de pinze din ultimii cincisprezece ani, cuprinzînd șl o vastă pictură murală de la Palatul Artelor Frumoase, este deosebit de impresionant șl se datorește străduințelor depuse de Fernando Gamboa, directorul Muzeului de Artă modernă din Mexico, care a făcut apel atît la colecții naționale cît și la colecționari din lumea întreagă: americani, olandezi, spanioli, canadieni sau francezi. Varietatea temelor tratate șl îndeosebi uimitoarea putere de fascinație a culorii au exercitat o mare atracție asupra vizitatorilor,
Tamayo a fost foarte emoționat de primirea călduroasă pe care atît publicul cît șl presa l-au făcut-o. Punîndu-l întrebări referitor la acest lucru, îmi răspunde, fără vreo aparentă legătură, că opera sa, la început mai ales, a fost destul de marcată de admirația ce l-o purta Iul Cézanne șl Iul Braque; de asemenea amintește de cele două popasuri ale sale la Paris, primul începînd în 1940, iar celălalt în 1960, laolaltă numărînd aproape zece ani. Astfel încît, explică el, « am avut tot timpul să stabilesc relații de prietenie cu scriitori ca Breton sau Cassou, cu pictori ca Zao-Wou*Ki, Pignon, Soulages sau

cu cei din atelierul Dejobert, care se ocupau atunci de tirajul gravurilor mele». Soția sa, Olga, care era de față la convorbirea noastră, adăugă că, spre marele lor regret, au trebuit totuși să plece căci, precizează ea, «suferind continuu din pricina cerului cenușiu, din pricina lipsei de lumină și a lipsei de vegetație în timpul interminabilelor luni de toamnă sau de Iarnă, Rufino ajunsese la o pictură primejdios de sumbră». Existența sa rătăcitoare (a petrecut optsprezece ani în Statele Unite, predînd cursuri la Dalton School din New York încă din 1938, Iar în 1946 la Brooklyn Muséum) |-a făcut totuși, prlntr-un paradox ce Invită la reflecție, să devină receptiv la toate curentele exterioare șl în același timp să-șl adîncoască viziunea personală. « Dacă, începînd din 1926, am făcut atît de frecvente popasuri la New York, unde am șl deschis o expoziție la Woyho Gallory— comentează el — este pentru că nu eram do acord cu estetica picturii murale șl cu didacticismul ce domnea în Mexic, dar mal ales din cauza vieții artistice atît de Intense din Statele Unite, pe caro doream s-o cunosc. Era țara cea mal apropiată do a mea, avea numeroase
muzee, iar problemele economice erau mai ușor de rezolvat. Și totuși nu m-am îndepărtat niciodată de sursele mele obișnuite de inspirație, căci în -¡928__1929 am fost profesor la Școala națională
de arte frumoase din Mexico, unde am avut o serie de comenzi și am executat lucrări de artă monumentală de mari dimensiuni: încă din 1933 pentru Conservatorul de muzică; în 1938 și 1964 pentru Muzeul de Antropologie, în 1952 pentru Palatul Artelor Frumoase, iar între 1969·—1971 o decorație de 75 ms pentru hotelul Camino Real ».

Trebuie să precizăm de asemenea că, în ciuda rivalităților îndelungate, care uneori au îmbrăcat forme virulente în presă și care l-au opus generației precedente atît de ilustre a unor Rivera, Siquieros sau Orozsco, țara sa i-a recunoscut întotdeauna meritele. Un omagiu i-a fost adus în 1948 la Palatul Artelor Frumoase din Mexico cu prilejul împlinirii a 25 de ani de carieră, iar importanta sa participare în 1950 la Bienala de la Veneția, ca reprezentant al Mexicului, l-a consacrat pe plan internațional; în 1964 I se decerne Premiul Național, apoi în, 1968. i se organizează o nouă retrospectivă la Palatul Artelor Frumoase.
După cum observă poetul Octavio Paz în prefața la catalogul expoziției de la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris, Tamayo, atît în Europa cît și în America, nu a contenit să se îmbogățească prin tot ceea ce descoperea în jurul său și prin deosebirile pe care le intuia. Nu a rămas insensibil, înainte de război, nici la senzualitatea lui Matisse, nici la violența pătimașă a lui Picasso și nici la metafora plastică a lui Miró, trăgînd foloase spre «a face din pictura sa o artă a transfigurării» și totodată — după cum afirmă prefațatorul său — pentru a stabili « un punct de plecare spre sine însuși ». Ulterior a avut șansa să asiste, mai întîi la New York, apoi la Paris, la ecloziunea unei generații foarte apropiate de a sa, și de care s-a simțit legat prin strînse afinități. Fără să ezite, poetul subliniază asemănările pe care le descoperă între obsesia mitica, lirismul generos ce se degajă din opera luì Willem de Kooning, ferocitatea desenului, dragostea pentru textură proprii lui Dubuffet și orientarea asemănătoare a lui Tamayo. «Toți trei, scrie Octavio Paz, au pictat unele dintre operele capitale a ceea ce s-ar putea numi ,,sălbăticismul“ pictural contemporan. Toți trei au umilit și au preamărit figura umană ».
Totuși, în încheiere, el demonstrează îndelung cît de radical diferit este rezultatul la care ajunge compatriotul său datorită bogăției instinctului dar mai cu seamă datorită faptului că nu s-a îndepărtat de originile sale. Nu încape îndoială că ceea ce surprinde și reține dintru început, ca o particularitate majoră în pînzele lui Tamayo, este culoarea: enigmatică» greu de descifrat șl de pătruns fiindcă adeseori e difuză. Aspră șl densă totodată, ea știe să devină ușoară, onctuoasă» rafinată; sugerează și subliniază formele fără a le defini prea mult; e foarte atrăgătoare, te învăluie și ajunge să fie uimitor de expresivă; e complexă; redusă la cîteva tonuri șl totuși infinit de nuanțata. Din ce în ce mai mult pictorul nostru manifestă preferințe pentru o paletă surdă, limitată, din caro extrage subtile variații luminate de neașteptate opoziții, Un limbaj sobru, tensionat, mîndru, condensat.
La întrebările ce I Ic pun cu privire la culoare, îmi răspunde fără ocolișuri: «E adevărat, armoniile mele proferate se deosebesc de cele ce se practica la voi. Aici totul ml se pare întunecat, căci sînt obișnuit cu lumina vie de acolo. întotdeauna am fost atras de gamele folosite de țăranii mexicani
atunci cînd își pictează casele — alb, roz, albastru, ocru—culori ieftine, culori de pămint, culori ce nu strălucesc. Cel mai ades recurg Ia roșu-porto-caliu, frecvent întilnit în veșmintele sau în fructele din țara mea. la brun și la violet, foarte prețuite la noi. Pe de altă parte se întîmplă adeseori sa amestec praf de marmură în culoare ca să-i dau mai multă puritate și densitate ».
Personajele» desenate în trăsături largi, care apar în tablourile sale, furioase sau ironice, dau și ele în vileag o filiație populară destul de complexă. Deș» Tamayo este un descendent al zapotecilor, el nu a respins niciodată ereditatea hispanică, izbutind să obțină din fuziunea

celor două culturi moștenite un aliaj de o calitate excepțională. A dus pînă la limită sentimentul cruzimii și al morții, gustul pentru grotesc și macabru îmbinîndu-l cu glorificarea plăcerii și a vieții, dar întotdeauna frînate de o lucidă cumpătare, de o austeră demnitate. Mult mai mult decît generația precedentă, el și-a însușit cunoștințele de la îndepărtații săi strămoși, de la civilizațiile precolumbiene.
« în sînge, în minte și în ochi avem sînge indian, ca toți mexicanii de altfel», afirmă el cu o mîndrie fățișă. « Ce moștenire fecundă pentru mine ! For* mele, mai ales, au fost marele meu izvor de inspirație, de cele mai multe ori fără să-mi dau seama, cu toate că, trebuie să mărturisesc, am frecventat destul de asiduu Muzeul de antropologie. Am înjghebat chiar și o colecție personală care, de anul trecut, se află la Muzeul din Oaxaca. Unele ritmur, unele proporții folosite de indieni au avut o influență hotărîtoare asupra comportamentului meu, atît cele prevenind de la zapoteci, cît și cele venite din alte culturi. în toate se întîlnește un simț al proporțiilor și al deformării într-adevăr extraordinare».
Tot din aceleași izvoare, aflate dincolo de aparențele formale, și-a extras Tamayo întregul conținut spiritual prin care, în pînzele sale, a ajuns să se identifice cu viața populară, cu miturile și cu vechile credințe. Cu o excepțională intuiție și fără a renunța cîtuși de puțin la cele mai umile realități, el ne transpune într-o ambianță magică, în care elementele pămîntești și cele cerești se confundă, în care atingem nebuloasele, în care alunecăm într-un cosmos promițător. «Nu trebuie să uităm—îmi spune el — că țara noastră a suferit mult, a fost sfîșiată și de multe ori s-a afundat în tragedie; de aici și o anumita Înclinație pentru mister și acel soi de angoasă latentă căreia i se lasă pradâ. Din cauza asta au plonjat atît de adînc. Am vrut, după război mai cu seamă, să-l așez pe om fața cu universul și să mă preocup de teme universale: stelele, aștrii, care au jucat» pentru noi odinioară, iar astăzi pentru lumea întreagă, un rol precumpănitor. La fel ca pentru întregul nostru popor, focul este și pentru mine simbolul acțiunii și al existenței. Trebuie să presupunem că viața ce ne este oferită vine de la soare; de aici și locul pe care acesta, și adeseori luna, îl ocupă în opera mea».
Datorită tocmai accentelor sale poetice, transfigurărilor ei sugestive, pictura lui Tamayo ne poartă prin spațiile siderale, făcîndu-ne să împărtășim, cu un firesc uluitor și cu deplină stăpînire, sentimentul cosmic, puterea de universalizare pe care imaginația sa creatoare le ascunde adeseori sub măști grotești sau dramatice. Astfel, geniul său realizează o sinteza intr-adevăr unică în genul ei, deoarece izbutește să preamărească ceea ce e tăinuit și etern în cîntarea omului. JOËLLE DIEHL DU BELLAY
1942-1975
I , numai citove zile <io In închidere» expoziției «I® <1® I® Galei»· '
„ ¿ nîr un moment In care »e confirme wtorlttr un debx X /încurcam cu toții «ntlmentul plkrumlmu η. ,γ,,.,, m'uî ..η.'. Mlhal Mlhal trecce în amintire, In lumea fahuloaielor umbre cunnìnd visul unni tinereți Impetuose, ncrozrttoate и forța si nemurirea sa, Mlhal Mlhal venea ipre noi dlntr-un ш din pИiio SiPhmulul, purtînd în cl asprimile ?l energia unul «rivechi tSrîm do civilizație romfinceicl, O splendidi generație de sculptori — mulțl dintre el reuniți în același atelier al Institutului «Gri. gorescu »-sc afirma sub semnul unei nestăvilite vltlUUțl, pro-punînd orașelor monumente, dar rcgăslndu-țl adevărata dimensiune șl libertate a creației în spațiul pur do la M.igura.

Sculptura Iul Mlhal Mlhal transcrie dialogul Interior între principiul vital, aflat într-o permanentă expansiune ce rupe convenţlonalltatea formel, şl tensiunea spre ordine, atît de profund existentă în spiritualitatea sa. tensiune ce Intervine moderator, aslgurînd coerenţa operei pe ansamblul său. Rezultatul este o remarcabilă stabilitate a sculpturilor, care face posibilă animarea detaliilor expresive, angajînd aparent divergent spaţiul înconjurător, Este o tendinţă vizibilă încă de la debut, ilustrată în acea memorabilă serie de « duhe » —reprezentări, în pictură, ale dorinţei do a Пxa valorile umane, sustră-gîndu-le perisabilităţii timpului şl făcîndu-le Imperios prezente şl actuale prin gestul evocator, Zbaterea de flacără a pietrei, ce ar putea comporta o notă de arbitrar, de Informai, este supusă unei compoziţii savante, unei ordonări severe, capabile să structureze întregul în toate articulaţiile sale, Această ordonare trebuie înţeleasă ca unitate a elementelor ce compun discursul plastic, şl nu ca supunere canonică la legile geometriei, în rime volumetrice exacte, caro. în acest caz, ar duce spre uscarea, spre potolirea focarelor energetico ale compoziţiei sculpturale.
Printre lucrările reprezentative ale acestei perioade de început se numără sculpturile expuse în Muzeul de arcă din Piteşti, Muzeul de artă contemporană din Galaţi şi cea aflată în tabăra de sculptură de la Măgura.
în ultima vreme — fapt dovedit şl de expoziţia de la Galeria Slmeza — tînărul sculptor se arăta Interesat de încorporarea unor sugestii mitologice din cultura populară a regiunii sale natale. Studiul atent al măştilor legate de diverse obiceiuri şl datini îi permite sculptorului să livreze, în ambiguitatea pe care o statorniceşte în reprezentare chipul unei păsări (compoziţia «Bufniţa» de pildă), o încărcătură simbolică. Multe din operele sale recente sînc realizate în lemn, în modul de cioplire şi în concepţia formelor regăsim soluţii tehnice şi morfologil ce aparţin artei populare — sculptură şi arhitectură de lemn — care colaborează perfect cu cîştlgurlle formaţiei sale evident moderne. Sculptorul prelucrează lemnul în mase mari, ncdl-simulîndu-şi plăcerea şlefuirii minuţioase —unele părţi ale lucrării se prezintă ca fragmente do sferă, do cub etc. în contrapunct semnificativ cu Incidenţele materiei lemnoase, căreia I se păstrează imprevizibilul şi firescul naşterii organice. O certă vocaţie artizanală fuzionează cu gîndlrca filosofică specifică artei mari.
Un domeniu în care tînărul sculptor a produs cîteva lucruri revelatoare, amintind o evoluţie Interesantă, era compoziţia monumentală avînd în centru chipul şl trupul uman, Schiţele de monument, torsurile, portretele, dovedesc aceeaşi strînsă împletire între bunul meşteşug şl construcţia spirituală, tînărul sculptor fiind unul dintre cel mal dotaţi artişti chemaţi să facă monumente.
Atît cît a rămas de la Mlhal Mlhal trebuie păstrat cu grijă şl pus în circulaţie. Aşezate, în muzee, lîngă opera celor mai de seamă maeştri, pi Intre caie era destinat să ajungă, creaţiile sale vor umple Inimile noastre, în vreme ce spaţiile unde ar fi putut să se înalţe monumentele salo vor rămîno pustii, tulburate, poate, uneori, do umbrele visului unul tînăr sculptor acum fără vîrstă . CONSTANTIN PRUT

cova
evi
unU1
eştrl» lirni 3
lbreíf

p P. U1
CONFRUNTĂRI JNTERNATIONALE
П̆IП-IfjÎCe
Frunzettl publică în nr. 8 1975 al revistei moscovite de arta Iskusstvo un studiu consacrat genului portretistic în arta contemporană românească. Inclus în rubrica orto contemporana de peste hotare (care cuprinde, de asemenea, însemnările iui N. lavorskaia despre relațiile artistice dintre URSS și Franța și articolul iui I. Lukșin despre relația artist și mediu social varianta americană), studiul lui Ion Frunzetti, depășind limitele firești ale unui material publicistic de prezentare și popularizare în străinătate a artei românești, realizează o analiză valorică a portretisticii noastre din ultimele trei decenii, efectuată în ansamblul evoluției artei noastre contemporane («fe-
гпл<
iul specific de a evolua al genului portretistic » aduce o contribuția distinctă la « calitatea nouă, socia* listă, a artei contemporane romă* naști»; «tipologia arilștllor - ■ afirmă prof. I Pranzetti dublind tipologia modélelo» aduce artelor prezentului un plus do lemni-ficație umană»...). (In il. Cap de țăran de Gheza Vida; Oțelar de Constantin Eugen Jebeleanu lescu).
Lucaci;
de Paul Vasl-
Champs Elysées stagiunea 1975,
La Théâtre des a avut loc, în în prezența oficialităților, Inaugurarea bustului dirijorului francez Charles Munch (decedat în 1968). Sculptura, realizată de Irina Codreanu, eleva lui Bour-delle și Brâncușl, i-a adus autoarei Marele premiu de sculptura al Parisului, în 1970. Evenimentul a fost consemnat cu interes de presa franceză (Le Figaro. Parisien libéré ș.a.).
arcelona
La 2 octombrie s-a deschis la Barcelona a V-a ediție a bienalei internaționale Sportul în artele plastice. Arta românească a înregistrat o prezență notabilă la bienală, cu lucrări de pictură, gravură, sculptură șl medalii. Au expus : Liana Axlnte, Aure-lian Bolea, Ion Buzdugan, Eva Cerbu, loan Chișu, Rodlca Chlșu, Dan Covătaru, Levente Csutâk. Aurelia Diamandescu Gherasim, Céline Emlllan, loslf Fekete, Margareta Fekete, Nicolae Flelssig, Alexandrina Ghețle, Ingo Glas, Ștefan lacobescu, Ana llluț, Petru jeeza, Hildegard Klepper Paar, Vespaslan Lungu, Hortensia Masi-chlevlcl, Elvira Mlcoș, Frad Micoș, Florian Alexandru Milan, Renate Mildner Müller, Vasile Olac, Iulian Olarlu, Leontln Plosca, Dorian Szâsz, Kaspar Teutsch.
INFORMAȚII
Juriul internațional al bienalei i-a acordat Iul Iulian Olanu
pentru Cap de
Premiul Delegației Naționale de Educație Fizica și Sport sculptura în marmură înotătoare (în il.).
Atena
Cultural

Athenaeum International
Center din Atena a prezentat, în perioada septembrie octombrie 1975, o expoziție de grup de pictură contemporană românească (37 lucrări). Au expus Vaslle

I Brătulescd (din seria mediu sub· acvatic), Marin Gheraslm (Agora, Poarta eroilor I, II, Enclavó ș.a.), Theodor Moraru (Zenit, Terase,

Maluri, Urme), Florin Nlcullu (Vis cu Vater Pleter, Fugato, Noapte marinò, Afarà departe, Zdpeîlle de aitò dată, în II.), I Ion Pacca (o serie de naturi ́I moarte, Zburătorii, Jocuri de copii), I Constantin Pllluță (Autoportret, Nuntă la fotograf, Peisaj dobrogean, Cherhana, Moara cu cai).

Stockholm

Asociația culturală Arbertarnas Blldnlngsforbund a prezentat, la Sveagaîlerîet din Stockholm (între 25 octombrie și 16 noiembrie) o amplă expoziție de artă contemporană românească (pictură
и »
de șevalet, pictură pe lemn și pe sticlă, sculptură, gravură, tapiserie), la care au fost repre-zentați și alte centre. (Comisarii expo-
ziției : pictorii Ion Gheorghlu și Ion Sălișteanu). (In ilustrație Incursiune in microcosmos I de Corina Beiu Angheluță.)

38 artiști din București

La 22 octombrie s-a inaugurat la Lodz, în sălile Muzeului de istorie o textilelor, prima Trienald internațională a tapiseriei din Polonia, ediția de debut cuprlnzînd două manifestări. Expoziția Internaționali a tapiseriei și Expoziția polonezi o textilelor Industriale. Răs-punzîr.d invitației Comitetului de organizare a trienalei, Ana Lupaș a prezentat ia expoziția de tapiserie două lucrări : Smeu, haute-lisse 400x124 cm și învingătorul, haute-lisse 540x1030 cm

CADRAN

Muzee

Unul din cele mai Importante muzee ale artei moderne din Europa, Moderna Museet din Stockholm — închis multă vreme pentru lucrări de suplimentare a spațiului, reorganizare șl sistematizare— s-a redeschis la începutul lunii noiembrie în prezența primului ministru al Suediei, Olof Palme. Redeschiderea muzeului a fost așteptată cu un legitim interes în toată lumea, întrucît muzeul a fost, de-a lungul anilor, sub conducerea Iul Pontus Hulten — acum director al centrului de artă Beaubourg din Paris — un loc de experimentare a celor mai variate soluții de atragere a publicului în circuitul artei moderne, expozițiile realizate aici avînd un răsunet imediat șl persistent în lumea artelor (să amintim doar faptul că la Moderna Museet a fost prezentată, pentru prima oară în Europa, generația Pop-art-ei americane).

în noua înfățișare, Moderna Museet conține o sală de cinema de 300 de locuri, o sală de studii
— cu cărți, reviste, filme șl muzică, « un loc de stat jos, de studiat, citit, auzit și gîndit »
— un restaurant de 120 de locuri, o librărie pentru cărți, afișe, reproduceri, reviste, spațiul adăugat pentru expoziții fiind de 3 200 m2. lată și planul muzeului pentru anul în curs: Noiembrie 1975 — ianuarie 1976: O selecție din colecțiile muzeului
— Henri Michaux — 140 de opere
lanuarle-martle 1976: Sidney Noian — pictură
Aprllle-lunie: ARARAT Alternative Research In

tecture, Energy Resources, Art and Technology) cercetări în domeniul construcțiilor ecologice, motoare cu vînt etc, : o sumare a contextului ecologic actual șl a situației energeticii lunle-august: Makonde-sculptură din Africa
August-septembrle: Cari Kyl-berg — pictură
Septembrle-octombrie ; Tipărituri americane (1913 -1963) Octombrle-noiembrle — Alborto Giacomettl.
(sau Archi-
Un alt maro eveniment muzeal
al anului 197b este deichldoi ea la Barcelona a fundației Joan
t / > î <_
' ; : / κ ; : ' * , /V z r / ·' < / ·[redacted]' '

Miró, cea mai importantă colecție a marelui pictor spaniol. Concretizînd o veche intenție a pictorului și a prietenului său barcelonez, Joan Prats (posesor al unei importante colecții de lucrări ale pictorului) arhitectul J.L. Sert (autor al nu mai puțin celebrei Fundații Maeght) a construit pe colinele parcului Mont-julch,încarese află și Importantul muzeu de artă catalană, o clădire care respectă, în liniile el fundamentale, în soluțiile spațiale și în detaliile arhitectonice, reperele de bază ale arhitecturii medite-ranei : bolți semisferice ale pla-

ioanelor, pereți albi, pardosele în cărămidă arsă. Fundația adăpostește peste 300 de lucrări importante ale lui Joan Miró, constituite din donația pictorului, din colecția lui Joan Prats, precum și din colecția soției pictorului, aceasta din urmă cu | piese reprezentative din primele i etape de creație. Anual, Fundația va primi o treime din operele ce vor fi realizate în continuare de pictorul spaniol. Fundația va fi o expunere deschisă a tuturor genurilor în care s-a exersat geniul pictorului spaniol : pictură, sculptură, ceramică, tapiserie. (în imagine, un aspect al terasei și sculptura: Luna, soarele și o stea» plasată pe acest spațiu deschis.)
Expoziții anunțate de Centrul Național de artă contemporană din Paris — CNAC pentru începutul anului 1976' «Kubelka», «Recalcati », « Maiakovski-20am de creație ». « Niki de Saint Phalle ».

Cu ocazia aniversării a 25 ani de existență, Palais des Beaux i Arts din Bruxelles organizează o expoziție internațională a diferitelor tendințe în arta actuală a Europei șl Belgiei : noua figurație, hipen ealism, semn șl scrii- I

•Í

turi, environment, obiecte, arta conceptuală. Printre expozanți : Arroyo. Bauermeister, Dotre-mont. Haacke, Opalka, Pana-marenko.
Muzeul de artă modernă din New York (MOMA) anunță pentru sfîrșitul anului și începutul anului viitor o serie de importante expoziții din care spicuim: — Arhitectura Io École des beaux· arts. Această expoziție și publi-
examina corpul de idei și operele arhitecturale împotriva cărora s-au ridicat în secolul nostru miș-. carile moderne de arhitectură. I Majoritatea exponatelor vor fi I desene·proiect ale studenților acestei academii din Paris, stu-denți care după începerea activității lor profesionale s-au dovedit a fi arhitecți cu o influență decisivă asuprastilului unei întregi epoci — ca Henry Labrouste, arhitect al Bibliotecii Naționale U și Charles Garnier, autor al ■ Operei din Paris — și. notabil, asupra creației unor arhitecți americani ca H.H. Richardson Hp Louis L. Sullivan. Concepută RF ca o posibilitate de dezbatere j teoretică în primul rînd. expo-! ziția va cuprinde și desenele/ proiecte prezentate, în decursul timpului, la concursul Prix de Rome, precum și fotografii ale lucrărilor majore executate în
— Desene recente, o expoziție conținînd 175 lucrări executate pe hîrtie datînd din 1950 pînh în 1970, reflectînd atitudinea artistică față de acest medium.
tudini tradiționale cît și desen în spirit non-tradițional, cu tehnici de la pictorialul pur pînă la conceptual, lucrări de mari proporții și chiar tridimensionale. — Cubismul și afinitățile lui—o trecere în revistă a ramificațiilor cubismului și futurismului în toată lumea, accentul fiind pus pe activitatea artiștilor ca desena-Itori. Incluzînd o perioadă cuprinsă între 1906 și 1922, expoziția va cuprinde futuriști italieni și artiști din Cehoslovacia, Germania, Marea Britanie, Olanda, Rusia și Statele Unite.
— André Masson, retrospectivă tematică, subliniind marea influență a artistului francez asupra artiștilor americani din generația Expresionismului abstract, una dintre cele mai fructuoase perioade din creația lui Masson pia s1ndu-se în anii războiului (1941 1945) petrecuțl în America, io-
tuși, rolul Iul Masson tn stimularea artiștilor americani este mal puțin cunoscut marelui public; în Intenția organizatorilor (William Rubin, director al Departamentului de pictură șl sculptură) această expoziție are tocmai acest rol. O publicație ilustrată cu două eseuri, unul tra-tînd despre opera Iul Masson ca întreg, celălalt, evoluția în timp a acestei opere va apare în timpul expoziției.

Miscelánea

Număr 1281 din octombrie 1975 al revistei Gazette des Beaux-arts publică, sub semnătura Grotei Berman, un articol Intitulat «Strindberg, pictor, critic, modernist ».
Ca și scrierile sale — scrie autoarea— pictura iui Strindberg a fost inextricabil legată de viața
sa. obsesivă, complicata, tot turati. Obsesiile sale se regăsesc atît în scrieri cît și in pictură: viață, moarte, religie, femela. Deși

pictura sa este mai puțin clară, ca finalitate, ea presimte totuși - prin forța și dorința de a descrie lucrurile pictura expresionistă a secolului XX Primele picturi (din 1870) au fost influențatu de Școala de la Bar bizon (Théodore Rousseau în special) și do Courbet, avînd ca temă în general mai ea șl pinii. Deși modelate după natură, aceite peisaje au o libertate romantică remarcabilă.
După o lunga perioada de dezor dine existențiala, de abia după 1891, retras în arhipelagul suo <kz, a reîiKtput Strindberg să picteze, lucrările din această perioadă, resimțlndu-se în teme de viziunea pesimistă enre-i marca și operele literare din acele momente.
După o perioadă fructuoasă în Austria, călătorind la Paris, Strindberg descoperă simbolismul și lumea sa de forme care-l subjugă într-atît îneît semnează unul din tablourile sale din această perioadă A. Strindberg, pictor simbolist.
Concluzia autoarei este că Strindberg merită a fi trecut în istoria picturii și a criticii de artă, printre precursorii secolului XX (în imagine. Peisaj alpin, lucrare din 1905).
SI MEZE
Corlolan Hora
Recenta expoziție a pictorului Corlolan Hora (Oradea—august, Cluj-Napoca—septembrie, București — octombrie) pune în lumină drumul parcurs de artist într-o perioadă de aproximativ zece ani. Cele cîtcva lucrări « mal vechi », departe de a distona în cadrul expoziției, marchează etapele creatoare, remarcabila continuitate a operei acestui pictor caro a evoluat fără schimbări neașteptate de viziune ori de stil, fiecare fază avîndu-șl punctul de plecare în сел anterioară, înzestrat cu o sensibilitate poetică împletită permanent cu nevoia de rigoare și echilibru. Hora șl-a îndreptat de la început preocupările către construcție și consti ucțlc prin culoare. Majoritatea lucrărilor sînt rodul meditațiilor profunde în fața per sajulul transilvan, sursa principală de inspirație fiind dealurile
blhorene, a căror structură și ritm le reîntîlnlm în unele tablouri. într-o primă fază, peisaje cu orizontul mult înălțat, pictate cu o pastă densă, cu suprapuneri de culori în tonalități închise, ce contribuie la crearea Impresiei de consistența geologică, de materialitate telurică, ce emană o poezie aspră, cu rezonanțe grave (Dealuri în aprilie). Pe parcurs, se accentuează tendința spre sinteză, concomitent cu o deschidere a paletei cromatice. Este perioada cînd Hora pictează dealuri înflorite și peisaje urbane construite în planuri suprapuse. Spațiul tridimensional, senzația de adîn-clme sînt păstrate, dar verticalitatea compozițiilor se accentuează, iar formele sînt tratate mal sintetic (Orașul, Dealul cu pomi înfloriți. Primăvara). Apoi, suprafețele lucrărilor devin țesături cromatice, în care elementele figurale se păstrează sub forma unor repere esențializate. Sugestia adîncimii spațiale se mai păstrează vag, în măsura în care 1 elementele recognoscibile sînt încă vizibile, sau prin valorațiile 1 și acordurile subtile ale culorilor din game cromatice diferite (Orașul VII, Orașul /X, Case pe deal II, Case pe deal IX) și se anulează într-un spațiu bidimensional, prin geometrizarea formelor. Imaginea omului, cînd apare, evidențiază, pe lîngă talentul de desenator și colorist, și înclinația spre monumentalitate. Lucrări ca Mit. Carnaval. Maramureș I șl II ne dezvăluie noi registre I ale sensibilității acestui artist, evocînd imagini de vis și de basm, pe fondul bogat în mituri j și obiceiuri străvechi ale poporu- | lui român. (în il. Case pe deal //. | ulei.)   MARIA ZINTZ
I

Jim Dine
Jim Dine (Biblioteca americana din București—septembrie) aduce în Pop art un fel de contribuție pasivâ. el este astfel un fel de moderator între Rauschenberg și Oldenburg, primului modi-ficîndu-i tehnica, celui de al doilea, Iconografia. Aceasta presupune Indiscutabil avantajele unei virtuozități plastice care să-i permită saltul printre tehnici și un punct de vedere sentimental asupra temei, pentru a putea propune, fără complexul simplificării, obiectul de uz, unealta ca sursă de miraj vizual. Căci un clește, o cheie mecanică, un foarfece poate deveni temă fără a fi scos din scară (și deci trecut într-o ordine critică a monumentalității ca la Olden-burg) doar în măsura în care peste ei se așterne aura artistici-tății. în jurul acestor piese, Dine proiectează un halou care ie conferă aerul fals sublim pe care « machiajul » îl operează asupra actorului. în această ope-

rație există ceva din acel « gla-mourous », pe care-l putem traduce prin fascinație artificială; un halat poate deveni astfel, după ce peste el a trecut lumina aceea colorată care-l scoate din context, un «Autoportret», in-dicînd deci că în jocul dintre artificial și real există o punte a ironiei, a clovneriei, a farsei. O conotație matisslana în această gravură colorată ne poate pune pe urmele lui Jim Dine, artistul pentru care tradiția înseamnă ceva (și mai ales cultura plastică), pentru care iconoclastia are nevoie încă de alibiul acelui « bon metier » caracteristică Atelierului. Ca artist american el este poate cel mai european (din felul în care Rimbaud în ciclul prezentat recent devine pentru Dineo emblemăa modernismului) chiar dacă interpretat ca personaj de comic strip, iar ca artist pop, cel mai puțin novator. Domeniul său este sentimentalismul, eroul său tehnica vizualului. în consecință, succesul său de public (și Dine figurează cu cote înalte la box-office-ul artistic) este justificat și plauzibil.
(în il.: 1. Autoportret; 2. Poetul asasinat).
IULIAN MEREUTĂ
Grafica R. P. Bulgaria
în cadrul schimburilor expozi-ționale dintre uniunile de creație din R. S. România și R. P. Bulgaria s-a deschis, în luna septembrie. la galeria Căminul Artei, expoziția «Grafica R. P. Bulgaria », cu prilejul căreia gravorii Zlatka Ivanova Dîbova, Todor Panaiotov și Petar Ciuklev, nume de rezonanță ale graficii bulgare, au prezentat selecții din opera lor. elocventă prin profesionalismul meșteșugului și atitudine responsabilă față de trecutul de luptă al poporului bulgar, înrudiți printr-o mare sensibilitate fața de tradiție, prin efortul d< integrare a fondului de valori autohtone în contemporaneitate. en trei graficieni se decu p< ui ca profile distincte, cu opțiuni diferite în ce privește modul de construire a imaginii sau tehnica.
Zlatka Ivanova Dîbova a reușit sâ simtă — cum se remarcă în prefața catalogului - « specificul spiritual al vechil moșteniri, al obiceiurilor șl ritualurilor din-du Ic un sunet contemporan » /•log.avu»ilo ei nu sînt lipsite a» un anume pathos amplificat meșteșugulul și atitu-

In ilustrație

Zlatka Ivanova Dîbova' închisoare 41, gravura, 1972; f emei II din ciclul
19/J;
Osviecim, gravură, Ponu/otov.· Pescan. « Nelnvmșn »,
1972. Todot din gravura
1972)

șl prin utilizarea preferențială a fondurilor negre pe care rețele de linii albe configurează structura compozițională (v. ciclul Septembrie, Femei, Sdrbâtoare). Todor Panaiotov, coleg de generație al Zlatkăl Dîbova, care excelează în acvaforte șl litografie, manifestă o predilecție pentru compozițiile oblonge. Această desfășurare pe lat subliniază vastitatea spațiului plastic, conferă monumentalitate imaginii (v. Femei pe cîmp, Plasa pescărească, Peisaj). Atașamentul său față de tradiție nu se manifestă pe plan tematic (cum uneori la Zlatka Dîbova), ci în aspirația de a surprinde climatul particular al peisajului (fizic și moral) bulgar.
Cel mai tînăr dintre participant, Petar Ciuklev, un virtuoz al gravurii cu acul, apare ca o sensibilitate expresionist tensionată, ca un artist cu o remarcabilă cultură plastică. Lucrările din suita Pictorul și modelul, ce indică o « lectură » personală a lui Picasso, configurează un desenator de clasă rară.
OLGA BUȘNEAG
dor Jul
BUCUREȘTI
ORIZONT
Vasile Brâtulescu, a șasea expoziție personală, intitulată Mediu subacvatic (cu 57 picturi grupate în cea mai mare parte în cicluri — Mare translucidă, Zona abisala, Peisaj acvatic ș.a.); prezentată (catalog) de Dan Grigorescu (« Expoziția de față atestă personalitatea puternic conturată a unui pictor care gîndește cu culori, care îșl consemnează în culori, uneori de o diafană vibrație, alteori dramatice și profunde, meditațiile în fața lumii cunoscute sau a aceleia pe care o bănuim numai. Ea e o împlinire,
luată
zecea ex-I ntitulată 57 desene care 41
Cik Damadian, a poziție personală, Bucurescii, a cuprins (tuș peniță), dintre imagini bucureștene.
întru totul vrednică de a fi în seamă, a unul artist care-șl urmează tenace, cu o gravă înțelegere a rosturilor picturii sale, un drum al unul talent de semnificativă autenticitate»); (în II. Mișcare vegetala), lunle-iulle.
Viorel Mărginean, a treia expoziție personală, cu 31 lucrări de pictură în ulei pe pînză (selecționate din perioada 1968 — 1975), prezentată (catalog) de Dan Grigorescu (« Arta lui Mărginean nu înseamnă doar o contemplare a frumosului, a peisajului calm, a fulgerării tăcute, a luminii, ci o construcție a lor în termenii unei arhitecturi raționale: imaginile Iul rezultă dintr-o operație de îndelungată discernere a esențelor și de recompunere a lor într-o construcție clară, în care se deslușesc semnele unei participări echilibrate a universului lăuntric al artistului »). August.
Vasllo Năstăsescu, a XIV-a expoziție personală, cu 25 sculpturi în lemn, piatră, bronz, teracotă (In IL bronzul Contopire); prezentată (catalog) do Marin Mihalache și Ml reca Grozdea (« Evoluează calm șl sigur, formele sale

decantîndu-se de la an la an, abandonînd detaliile neesențiale, cîștigînd, în schimb, prin nuanțări de planuri îndelung studiate și îndeosebi prin efectele de lumină asupra plinurilor și golurilor»). August-septembrie.
Șerban Rusu Arbore, a cincea expoziție personală, cu 21 picturi și 19 monotipurl (în ¡I. monotipul Promoroacâ), prezentată (catalog) de Marin Mihalache («Cunoscut pînă acum mai ales ca
grafician, . . . Șerban Rusu Arbore ... este totodată șl un pictor sensibil, exigent cu sine, care se apropie de natură cu sfială șl respect, în peisaje cu încărcătură lirică, urmărind îndeosebi surprinderea unei atmosfere.. .»). August-septembrie.
•IMIXA
Theodora Moiaescu Stendi, a cincea expoziție personală, cu 14 xilogravuri. în culori, din ciclul Mucuri , și Dan BăncilA, a paira expoziție personală (catalog
Chitic: «...oblec
Paul Cornel tele de sticlă ale lui Dan Băn-cllă: nu variante de figurări ale unor simboluri șl nici substituția unor reprezentări artistice deja validate, ci surprinzătoare întru-
pari ale ne-imaginatului. 24 obiecte-sciclă. Mai-iunie.
Laurențiu Mihaîl, a șaptea expoziție personala, cu 11 sculpturi în lemn, piatra, marmură și două cicluri de desene, prezentată (catalog) de Dan Grigorescu (« Sculp-
George-Paul Mihail, a treia expoziție personală, cu 14 lucrări de pictură (în il, compoziția Detunata). luhe-august.
tura Iul Mlhall Laurențiu se constituie pe temeiul înțelegerii lucide a valorilor artistice cuprinse în obiectele din Imediata noastră apropiere. Ea evocă, într-o morfologie în care structurile originale sînt recognoscible, o civilizație străveche a lemnului; formele tradiționale dobîndesc, la fel, o anume monumentalitate gravă, înlăuntrul căreia vibrează, însă, o emoție cenzurată cu grijă»). Iulie,
Corneliu Braescu, prima expoziție personală, cu 17 lucrări de pictură, prezentată (catalog) de Afane Teodoreanu (« Impregnată de pulberi de aur, smaralde și
peruzea, ca o murulală smălțuită cu cleștare de frescă, pictura lui Corneliu Brăescu poartă ancestral mesajul feeric al unei predestinați! »); (în il. Reflexe in fereastră), lulie-august.
Ileana Rădulescu, a XII a expo 2iție personală, cu 33 lucrări de pictură (în il Caic din Buc urenti) prezenuti (catalog) de Marin Ml halache (v Prin excelență pr ha g'ită, și îndeosebi a priveliștilor eludine. In care așezările umane, cu geometria lor riguroasă, dia logheaz-i « xpreslv cu o vegetație «b"n^ntâ........ pktortța ||ein, , dulescu, poate fi numită, cu deplină dreptate, ui. poet al Bucu reștilor „) Augu&t-u-ptenibrle
GALERIILE DE ARTA ALE MUNICIPIU* LUI BUCUREȘTI
Salonul umorului (ediția 1975), organizat de Uniunea Artiștilor Plastici, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București, Muzeul de artă al Municipiului București «Anastasie Si mu ». juriul a fost alcătuit din; președinte — Benedici Gănescu. membri Matty Asían, Alexandru Cebuc, Nell Cobar. Mircea Deac, Horia Horșia. Prezentat in catalog de Valentin Silvestru (« .Fără îndoială d salonul graficienilor cu creion ironic alimentează, în chip cultivat, deprinderea de a rìde șl formează gustul pentru surîs. denurajînd mutrele acre, căutătura crunta, căkâtura indiferentă a bocancului pe stratul de pan »< le »). salonul a cuprins carica tun, desene satirice,

obiecte sem nate de Aurel Ștefan Alexan кши. Ștefan Anistaslu. Adrian Androne Matty Asían, M.rcea Batea, jMihal Boa<a, Constantin Cazacu» Gheorghc < hlrlac, Constantin Closu, Alex. ^Jenclu» Nell Cobar, Ștefan Cocioabă» Gb D Constantinescu, N. Cornelia» Octavian Covaci, Clk Damadian, Ion Davldescu. Mirón Dlnulcscu. Adrian Dragoni Irescu, Anton Dragoș, Radu Duldurescu. Caline Emlllan, Constantin Gavrilă Gavco» Neagu Georgescu» F red Ghenădescu. Vlad Gheorghlu. Mihail Glon, Dan Hatmanii, Gris dan Indus-Crin. Dan lonlță, Valentin lordache, Ion Manea, Constantin Marinesca, Mihai Matei, Fmanoll Mlhailescu-Mache, Alexandru Mateiaș. Anton Mii-litz, Leonte Năstase. Dumitru Negrea-Gan, N. Nobilesco» T Pali, A. Paven, M. Pinzarti-Plm» A. Poch» Kira Crlstlnel Po* pescu, M. Preda, Rudi Schmückle» Luli August-Sturdza. Gabor Szortsey, Eugen Taru. Vlorel Nas· ta-Teoc, V. Timoc» Oct. Țară* lungă, V. Vaslllu, I Vlăsceanu, Eugen Vlșan (în ilustrație lucrări de Eugen Taru, Anton Di agoș.

Ileana Codreanu, a patra ex poziție personală, cu 31 lucrări de pictură (în il. Mihai Viteazul). August-septembrie.

Nell Cobar . Matn A\ a к stantin Caiacu, \l Ckncii' C onstantin Mai inesco).

Gheorghe lonescu, a XX-a expoziție personală, cu 43 lucrări de pictură în ulei, prezentată (în catalog) de Ion Frunzettl (« Gheorghe lonescu este un om sensibil și îndrăgostit de natură, și experiența lui emoțională e profund redevabilă cenesteziilor prilejuite de viețuirea înlăuntrul unor spații. în care vegetalul și geologicul se îmbină, cu frecvența cu care se îmbină la țăranul român, truditor în mijlocul lor, o viață... Universul lui spațial e de ,,oraș

ORADEA

TIMIȘOARA

cu 43 lucrări de pictură și grafică, 26 expozanți, membri ai U.A.P. Și ai Cenaclului tineretului. Mal· iunie.

GALERIILE DE ARTA

Expoziția tineretului, orgam-

patriarhal**, în sensul ..locului unde nu s-a întîmplat nimic". Un timp interior calm, o integrare simpatetică a psihicului în natură, săvîrșită fără drame, echilibrat ușor, nescrîșnit, firesc, o fraternizare cu natura întru bucuria de a trăi, întru sentimentul consubstanțialității noastre cu toate elementele cosmosului. . .») (în il. Autoportret). Septembrie.

GALERIILE DE ARTA

Kristófl János și Hoványi Kris-tófì Judit, a șasea expoziție personală cu 24 lucrări de pictură și, respectiv, a doua expoziție personală cu 16 lucrări de ceramică Iulie.

CASA DE CULTURA

TULCEA

GALERIILE DE ARTA DACIA

Traían Bona. A clncea expoziție personală, cu 35 picturi în acuarelă reprezentînd în cea mal mare parte peisaje. August.

Octavian Maxim, a doua expoziție personală, cu 15 lucrări de sculptură, majoritatea cioplite în lemn. Octombrie.

f

M ircea Bâtcă, expoziție personală cu șapte picturi (în il. Școala ardeleana) și șapte lucrări de grafică. Octombrie
Expoziție colectivă de pictură, gravură, grafică de șevalet, sculptură (22 expozanți, 31 lucrări), organizată de U.A.P. Filiala Timișoara în cinstea zilei de 23 August. August-septembrie.
Expoziția județeană de pictură, sculptură, grafică organizată de C.J.C.E.S. Tulcea și Cenaclul U.A.P. Tulcea, și dedicată Zilei de 1 Mai, a cuprins 30 de lucrări, aparținînd unui număr de 11 artiști. Aprilie-mai.
Constantin Găvenea, a opta expoziție personală, intitulată « Imagini suprapuse », organizată în cadrul manifestărilor « Luna culturii tulcene », a cuprins 22 picturi în acuarelă și 46 litografii și a fost prezentată (catalog) de Ion Gheorghe. secretar al C.J. P.C.R. Tulcea, și Horia Horșia (« Imaginile acestea, surprinse în decantările acuarelei ori în textura de linii și forme a litografiei, comunicînd sensibilitatea poetică a artistului, ne apar cu atît mai prețioase cu cît multe dintre ele au rămas rare documente ale
unei așezări în plină expansiune a transformărilor care, în efortul de edificare a noului oraș, n-au dat răgaz edililor să păstreze vestigiile pitorescului urban de odinioară, deși era integrat în personalitatea Tulcei ») (In il. litografia Casa cu bîrne pe strada Banatului. lume.
DEVA
GALERIILE DII ARTÀ
Gheorghe Pogan, expoziție pci sonala cu 14 picturi șl cinci lucrări de grafică Noiembrie.
Eugenia Dumitrașcu, a opta expoziție personala cu 15 lucrări de grafică executate în tehnici mixte. Octombrie
Aceeași expoziție a fost prezentată la Galeriile de artd din Reșița. Noiembrie
CASA CORPULUI OIDACTlL
Expoiițle colectivi. organiate de C j.C E $. Hunedoara țl U.A P. Cenaclul Deva, în cadrul festivalului cultural artistic « Sormis ». Au expus: Tirón Budul, Mircea Hațegan, loslf Matyas. loan Pâr-van, Lucia Nlță (18 lucrări dc pictură), Nlcolae Adam, Ernest KovacSi Gheorghe Mureșan» Ion Șeu (10 sculpturi), Mircea Bătcă. Eva Sütò (cinci lucrări de grafică). Octombrie.
loan Șeu. a Lincea expoziție personală, cuprinzînd un ansamblu sculptural intitulat Strigare peste sol Noiembrie-decembne.
SLATINA
ATELIERELE DE
CREAȚIE
Theodora Kițuiescu» e.xpozi, de sculptură. 15 lucrări (Emi-nescu. Bd/cescu. Tudor Vladimi-rcscu» Mlhar Viteazul· Deceba*, lorga—în ii.). Noiembrie

ION MARȘIC

Fire blinda și liniștită, cu vorbă molcomă și accent moldovenesc, așa cum ii este datul unui adevărat fiu al leșilor. Ion Marșic (lași 1901—București 1975) a iradiat în juru-i numai optimism și respect pînă la divinizare pentru arta, pe care a slujit-o cu devoțiune de ascet, ca profesor în învățămîntul secundar (8 ani) și universitar (34 ani), de

la absolvirea Școalei de arte frumoase din lași (1925) pînă la pensionare (1973), cu o întrerupere de doi ani (1927—1929), dt a studiat ca bursier al Școalei române

înțelegerea mani responsabilități de făurar șl modelator al tinerilor artiști învățăcei, cărora le împărtășea — ca pe un ritual — tainele picturii, l-a determinat, de-a lungul anilor, să fie dm ce in ce mai pretențios cu propria sa creație Pe măsura accentuării exigenței profes-onale, a realizat, cu timpul, din ce in ce mai puține tablouri. prezența sa în public reducîn-du-se, după 1939 (pînă atunci organizase expoziții personale în 1930, 1934, 1935, 1938), doar la sporadice participan cu che o lucrare, din cînd in cînd, la Saloanele oficiale, iar după 23 August 1944, la Expozițiile anuale sau la cele interregionale.

Genul preferat în care s-a impus a fost peisajul» în special cel redînd panoramic dealurile împădurite și, ca o consecință a pasiunii sale de pescar. peisajul luncilor cu luxurianta sa vegetație. In cazul priveliștilor dm zona dealurilor moldovene, Ion Marștc este preocupat să redea armonioasa îmbinare a formelor de relief Logat împădurite ce se desfășoară calm pe multe succesiuni de văzute panoramic, cu un foarte jos Peisajele redînd îl atrag dimpotrivă pentru

planuri orizont lune.le neregularitatea formelor vegetale,

pentru sinuozitatea meandrică a cursurilor de rîuri și a ochiunlor de apă.

echlli-

compuna

pe care ține să le brat, prin mase aproape monocrome de griuri verzui. Deși pictat la fața locului, cît mai fidel motivului, peisajul este finisat, de regulă, în atelier, Marșic fiind preocupat de semnificația lui cromatică. Pasta este pusă ca o pulbere, în zone estompate, prețiozitatea culorilor pastelate conferindu-le virtuți plastice deosebite în redarea atmosferei.

Succedînd peisajului în ordinea de preferință, natura statică (motiv predilect grupări de căni șl ulcele populare, arareori și cu flori) ocupă un loc important în creația artistului, mai ales spre sfîrșitul vieții sale, cînd ieșirile la peisaj încep să se rărească din cauza bolii de ochi. Preocuparea sa atunci cînd realizează naturi statice constă în aranjarea obiectelor pentru a alcătui compoziții logic arhitecturale —în spiritul viziunii cézanneene — formele fiind realizate într-o gamă închisă ce se detașează pe tonul luminos al fondului.

Ion Marșic. evocator nostalgic al peisajului rural patriarhal, se înscrie, prin opera lui, în categoria pictorilor romantici ai peisajului românesc de după primul război mondial, care și-au păstrat nealterată viziunea și în anii puterii populare.

PETRE OPREA

STELIAN PANȚU

Născut în 1914 în comuna Aposto-lache, |ud. Prahova, Stelian Panțu s-a remarcat de copil prin aptitudini pentru desen, fiind încurajat să-și organizeze prima expoziție în școala primară, la 10 ani. Mal tîrziu, ca elev al școlii normale, a participat cu desene și picturi la expozițiile școli-

ce a frecventat puțin timp Școala Arte Frumoase din București - atelierele profesorilor Fritz Storck

sa

Șirato — fiind obligat ca învățător în provincie.

mare
sfioasă, uneori
Francise lucreze
Stelian Panțu nu și-a întrerupt totuși activitatea artistică, datorită Iul Șirato, care a continuat să-l dea regulat îndrumări timp de cinci ani, pînă la izbucnirea războiului. Rănit în 1944 pe frontul antifascist, în Transilvania (rana la picior nu s-a închis 17 ani), Stelian Panțu și-a putut relua de-abia în 1948 studiile la Facultatea de Arte Plastice, în clasa de pictură a lui Camil Ressu și în cea de gravură a profesorului Simion luca, lucrînd apoi în Institutul de Arte Plastice 24 ani, ca asistent și conferențiar. Stelian Panțu și-a dedicat
parte din existență îndrumării tinerilor, valorificîndu-și astfel experiența pedagogică dar și îndelungata practică artistică (a deschis 10 expoziții personale, participînd la majoritatea manifestărilor colective de grafică). Priceput în toate tehnicile gravurii, a fost mai cu seamă un desenator pasionat, înzestrat cu un fin spirit de observație; cu o linie sensibilă, deseori încărcată de duioșie, de umor, urmărea chipuri, de peisaj sau scene intime părăsi datele realului, fără parcă a-și permite, cu modestia care-l caracteriza, să intervină în ordinea firească a lumii, în care a crezut mereu.
ADINA NANU

CONSTANTIN BULAT

Cei ce l-au cunoscut pe Constantin Bulat au putut să urmărească zl cu zi zbuciumul și efortul neîntrerupt al unul om fin și cultivat de a-șl găsi în arta ceramică nu numai o activitate profesională, dar mai ales un înalt ideal estetic.
Arta focului a învățat-o singur, nu fără nenumărate greutăți, la o vîrstă cînd formația sa juridică îl alte direcții. A muncii cu și obstinație, folosind la
cultura și setea Iul de Informație pentru a cunoaște și a asimila ultimele tendințe din ceramica universală și a putea la rîndu-i să inoveze. S-a risipit în nenumărate căutări, în experiențe reluate adeseori de la început, pentru
orienta în tenacitate maximum
cea mal potrivită. Chiar atunci cînd experimentul său apărea de o Insolită rămas un
îndrăzneală, artistul modest — un timid, care apela sincer și deschis la opinia colegilor și prietenilor, dorind comunicarea ca pe un exercițiu zilnic, așteptlnd Impresiile apropiațllor pentru tot ce prezenta m expoziții sau In galerii. Numărul surprinzător de mare de participări______
de manifestări peste pentru numai ÎS ani de
îndeosebi h o ta r e ■
activitate creatoare a?cătu<ește o convingătoare demonstrație câ stridio !e sale au avut ecou — cb ar dacă adeseori au fost întâmpinate cu neS-
pentru alții, nu însă pentru el.
Nu s-a descurajat niciodată Fiindcă Bulat credea în ce ficea, în compozițiile sale variate» în care Imag.'na;·* și angoasele se întreceau si ccncure către soluții deseori mai puțin obișnuite. A luptat corect, cu o admirabilă probitate profesională, spre a-și asigura un loc propriu în ceramica noastră contemporană — un loc de creator, nu de epigon. A lucrat cinstit șl dezinteresat» în condiții materiale de multe ori necorespunzitoare.
O boală necruțătoare l-a măcinat

cumplit — ani în șir — ne'is‘ndu-1 timp să desâvîrșească ceea ce ncepuse și mai ales ceea ce dorea sâ împlinească Puținele sale călătorii în străinătate — și ndeosebi expoz ția sa personală de la Kóln (R F G. 1969) ca și atribuirea distincției de membru al Academiei Internaționale de Ceramică din Geneva (1965) au test pentru el bucurii mari și totodată amintiri prețuite pentru experiența atotcuprinzătoare.
A luptat cu boala pînă în ultima clipa, știind că va fi înfrînt. Dar nu a încetat să gîndească. să facă planur', să-ș»
pentru anul 1976. Credința sa în puterea artei — în rolul el îniițăter a rămas neștirbită
A murit frumos, ca un adevărat artist și om de cultură
împlinise de curînd 59 de ani
MIRCEA GROZûEA
La revue «Aria» présente les artistes roumains contemporains:
Aborde l’art monumental: Prométhee, fresque, 1972 (Lycée no 24, Bucarest).
Mihai Mihai
Sorin llfoveanu
p. 22
Né le 23 mai 1946, à Cîmpulung-Muscel. Études à l’institut d’arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Participe depuis 1968 aux expositions officielles. Expositions personnelles à Pitești (1968); Bucarest (1970); Cluj-Napoca (1975). Expositions en groupe: 1969 — Brașov; 1972 Bucarest (L’art du portrait); 1974— Bucarest (Le dessin roumain contemporain); 1975 — Bucarest (L Objet— l’image—le signe). Prend part aux symposiums de peinture de Bydgostz (Pologne) en 1972 et de Pitești en 1973. Bourse de création de l’Union des Arts Plastiques, en 1971. Prix de l’U.T.C. (Union des Jeunesses communistes) en 1974.
Mihai Buculei
p. 24
Né le 22 décembre 1940, à Mihoveni-Suceava. Études à l’institut d’arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe depuis 1969 aux expositions officielles. Expositions en groupe: 1970 — Bucarest (Les sculpteurs de Măgura-Buzău); 1972
— Bucarest (Parcul Mogoșoaia, Exposition de sculpture ouverte à l’occasion du Congrès d’esthétique
— Dessins inédits); 1973 — Bucarest (Atelier 35 — Le classique comme attitude); 1975 — Bucarest (Le corps humain). Participe à l’exposition « L’art roumain contemporain» ouverte en 1974 à Berlin, ainsi qu’à des expositions internationales: 1973
— Helsinki (Exposition internationale de plaquettes et de médailles); 1974—Paris (Concours Paul Louis Weiller), Erfurt (Iθ Quadriennale de l’artisanat d’art). Prend part aux symposiums de sculpture de Măgura-Buzău (1970, 1974); Arad (1971); Bucarest (1972). Obtient en 1971 la bourse « Dimitrie Paciurea » accordée par la Municipalité de Bucarest.
Prix de l’Union des Arts Plastiques pour la sculpture, accordée aux participants du symposium de Măgura-Buzău,
Viorica Colpacci
p, 26
Née le 25 janvier 1941 à Brăila, Études à l’institut ; «N. Grigorescu» de Bucarest 09?O). Participe depuis 1972 aux expositions offb Bucarest, Expositions en groupe: 1972 — Sighl-carest (Verre et céramique); 1973 —' Bucarest (Design), Piatra Neamț (Design); 1974 — Bucrest (Design,

Peinture, Sculpture et art décoratif). Prend part aux expositions Internationales: Quadriennale de l’artisanat d’art
1974; XVh Concours International de Ia'céramique — Pérouse, 1974, Participe aux Symposiums organisés à Timișoara (Ilo Symposium national de la céramique —1972); Bucarest (Symposium
d’esthé-.. SI-
d’arts plastiques «N. Grigorescu» de
cíclica, Expositions personnelles en 1973 et 1975 à Bucarest, Expositions en groupe: 1972—Sighișoara (Symposium national de la céramique); Bu-ла .A— в * ж Ж s —— *
(Design), Piatra Neamț (Design); 1974
Prend part aux expositions Internationales:
Quadriennale de l’artisanat d’art — Erfurt, 1974;
Ia céramique d’art — Faenza"
— Pérouse, 1974, Participe aux Symposiums orga-céramique —1
tique industrielle et do marketing 1973V ghetul Marmațlel (1974), b '*
p. 32
(lapa-Sighet, 1942 — Bucarest, 1975). Études à l’institut d’arts plastiques «N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Participe aux expositions officielles depuis 1968. Expositions personnelles: Galați (1971); Bucarest (1975). Participe au~ Symposium de sculpture organisé à Măgura-Buzău.. Oeuvres d’art monumental à Mangalia et à Buzău.

Articles à
signaler:

Le salon annuel
d’art graphique ’75
(Mihai Drișcu)
p. 11

Selon l’opinion du critique Mihai Drișcu, le Salon annuel d’art graphique ’75 témoigné d’un intérêt croissant pour les problèmes de la valorisation et de la communication dans l’aire de la civilisation socialiste. Les dessins de Horia Bernea, Vasile Kazar, Octav Grigorescu, Sorin Dumitrescu, ainsi que les affiches de Napoleon Zamfir, Dan Alexandru lonescu, Clara Tamaș Blaier, Mihai Mădescu et Radu Stoica, Radu Șteflea sont considérés par l’auteur comme remarquables.

Film et réalité
(Rudolf Arnheim)
p. 20
s

Répondant à une accusation assez fréquente selon laquelle « Le film ne saurait être considéré comme ceuvre d art car, en utilisant des moyens mécaniques, il se contente uniquement de reproduire la réalité » — le théoricien de l’art Rudolf Arnheim pose les fondements d un système de valeurs spécifiques aux écritures spatiales du cinéma, où l’ambiguïté des images (objet et signe) ouvre la voie à une sémantique particulière.

Présence de Tamayo
(Joëlle Diehl du Bellay)
p. 30

L auteur se réfère à la «présence» d’une attitude spécifique qui caractérise l’art mexicain et ses sources multiples: proportion et déformation sentiment tragique de l'existence, sublimation mythode I angoisse et du mystère, expression

Rédigé à l’occasion de l'exposition rétrosoectivp ouverté à Paris
(Palais des Beaux Artsl’article comprend aussi les aveux du grand
artiste mexicain concernant son ascendente et son œuvre
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html